RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

12

DICEMBRE
1953

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numero 12 - Dicembre 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA - MILANO

Aquile malate

Non vi è nulla di più assurdo dell'ambizione astratta e preventiva, l'ambizione in sé, staccata dall'opera, la pallida ambizione dell'*io*. Questa se ne sta sempre come un'aquila malata.

THOMAS MANN

In tanto discorrere che si fa intorno al neorealismo e alla sua crisi, nelle molte discussioni e polemiche sulle cause che hanno determinato la presente involuzione, fra le quali si annoverano in genere le mutate condizioni della vita italiana e un progressivo irrigidirsi della censura nei confronti della critica politica e sociale, ci sembra che sia sfuggito all'analisi un fatto importante: l'abbandono graduale da parte dei registi più giovani di quelle istanze morali da cui il neorealismo, appunto, ha preso le mosse, istanze morali che non sono vivamente sentite neppure dai nuovi elementi che affrontano la regia con una preparazione culturale e un'indubbia capacità.

È sintomatico che mentre la generazione più anziana dei Rossellini, De Sica, Visconti, Zampa, a cui si deve la notorietà del nostro cinema nel dopoguerra, cerca di salvare una certa problematica morale e sociale, sia pure attraverso sbandamenti e compromessi per sottrarsi alle maglie della censura e alle pressioni dei produttori, quella immediatamente successiva mira sopratutto all'affermazione spettacolare preoccupata di veder consolidato un lucroso mestiere, anche se, molto spesso, maschera questo intento con l'introdurre nei film, in modo del tutto esteriore, elementi di natura ideologica e polemica.

Per rendersi conto della verità di una siffatta enunciazione si guardi allo stile di codesti film, divenuto maniera in quanto ricalca

i modi narrativi di quelle prime opere la cui forma venne determinata da una ragione storica ben precisa, quando non li contamina con le più viete convenzioni spettacolari.

Di fronte alla cruda e terribile realtà della guerra e del dopoguerra i registi furono sopratutto animati da una volontà di documentazione: pareva loro, giustamente, che bastasse cogliere questa realtà nella sua dimensione temporale e spaziale, bastasse analizzarla in ogni più piccolo aspetto, per comunicare al pubblico tutte le reazioni morali di cui implicitamente era carica. Anzi, più il regista si manteneva estraneo alla narrazione, più ci si avvicinava a una verità oggettiva e maggiore era l'effetto emotivo che si otteneva sullo spettatore. Si pensi alla fine del primo tempo di " Roma città aperta", quando i nazisti circondano il caseggiato popolare, o alla passeggiata del bambino fra le macerie, prima del suicidio, in "Germania anno zero". Non per nulla Rossellini in virtù del dono che possiede di cogliere quasi documentariamente gli aspetti tipici della realtà resta nonostante i successivi sbandamenti, la personalità più forte del film neorealista.

S'intende che questa forma oggettiva non era il risultato di una semplice casualità né di un'effettiva assenza dell'intervento artistico, bensì di un atteggiamento morale di fronte all'immensità della tragedia, alle angoscie e ai dolori degli uomini, che si risolveva in uno stile in cui il montaggio per stacchi o anche interno per accostamenti, significativi, appunto, di una presenza critica, veniva abolito per ristabilire le dimensioni del tempo e della persona umana in una loro autonoma realtà. L'apparente distacco non era, quindi, freddezza o disinteresse, ma proprio il contrario, come a dire che le cose parlavano da sole, tanta era la loro forza, e qualsiasi aperto intervento non sarebbe valso che a sminuirne o limitarne l'universale significato.

Una tale riscoperta, se così si può dire, del valore "documentario" del film, non nel senso corrente della parola, è senza dubbio l'illuminazione più importante del neorealismo italiano. Ma è chiaro che con ciò si ponevano le basi per la conquista di un nuovo concetto del montaggio, che doveva pur affermarsi quando i registi, quasi impietriti in un primo tempo di fronte alla tragica realtà, avessero cominciato a penetrarla criticamente, inquadrandola, cioè, in una concezione del mondo ed esprimendo così, oltre il sentimento

di pietà e di orrore insieme, un'idea costruttiva e in base ad essa un giudizio più approfondito che scoprisse le cause del male e gli elementi positivi per superarlo.

La mancanza di ritmo degli ultimi film, la loro lentezza, l'assenza del montaggio, coincide proprio con la crisi del neorealismo e indica quell'indebolirsi e svuotarsi delle istanze morali di cui si è detto, quel non riuscire a vedere con chiarezza e penetrazione una realtà che non parla più per se stessa e conseguentemente una incapacità di narrare rivelata anche dal ricorrere con sempre maggiore frequenza al film a episodi o al sussidio dell'opera letteraria. La crisi di soggetti, la crisi del montaggio non sono che espressioni di una crisi interiore molto più profonda.

A riscontro c'è un raffinarsi del mestiere, un tecnicismo che quanto più si fa virtuoso tanto più denuncia la vuotezza perché fine a se stesso; un ricorrere alle droghe forti, alla cronaca nera, cui si vuol dare dall'esterno un senso morale nel tentativo di ripetere il miracolo della cronaca di un tempo, che era storia, vita di tutto un popolo e non individuo fatto eccezionale.

I giovani, in particolare, puntano su questi elementi esteriori per raggiungere il successo: non sdegnano neppure l'impiego delle procacità delle attrici in voga, ricercano le ambientazioni suggestive, ricorrono alle storie impressionanti, esasperano una tecnica che aveva una sua ragione d'essere anni fa quando era l'espressione di un nuovo linguaggio che doveva articolarsi e arricchirsi per un interno svolgimento spirituale.

Che altri fattori, come la censura, che non deve diventare però un comodo alibi, e l'orientamento dei produttori, facili ad addomesticarsi con lo zucchero dei premi e la frusta delle Commissioni e dei Comitati, armi di chi considera il realismo come un pericoloso atto di sovversione politica, giuochino nell'odierna situazione del nostro cinema non vi è dubbio, ma conviene che i nostri registi, particolarmente i più giovani, quelli fra loro che tengono ad essere degli artisti, facciano un esame di coscienza e vedano se son rimasti fedeli a quella coerenza e integrità morale che è propria dell'arte. Altrimenti mettano da un canto le loro ambizioni culturali, ideologiche, politiche, artistiche, non si atteggino ad aquile malate, e come tanti facciano semplicemente dell'onesto mestiere.

L'ora del cinema come fatto artisticamente e culturalmente importante sta per passare da noi? Il film non regge ormai più il

confronto con la letteratura, che pure nell'immediato dopoguerra aveva sopravanzata: segno questo che i registi non hanno un mondo da esprimere, una forza di penetrazione fantastica, un amore per la loro arte come gli scrittori? Sono delle semplici domande che qui si pongono.

Fare dei nomi o dei titoli di film appare superfluo e occorrerebbe un lungo discorso, ma ognuno può richiamare alla mente le persone e le opere su cui si basa questa nota e constatare la verità delle affermazioni in essa contenute.

Grave sarebbe se la crisi del neorealismo altro non fosse che la crisi dei neorealisti: se rispecchiasse, cioè, una confusione ideologica e un'abdicazione morale; grave se un movimento così importante e promettente finisse nei rivoli di singoli e differenti virtuosismi tecnicistici e di narcisismi pseudo letterari. Oggi è il momento in cui si può vedere quale effettiva ossatura stava dietro a un fenomeno che ha impressionato il mondo: se le cose, insomma, erano molto più grandi degli uomini.

Luigi Chiarini

La critica degli "scartafacci" nel cinematografo

Si infittisce, in questo dopoguerra, la pubblicazione di sceneggiature, trattamenti, soggetti: per chi crede allo studio di un'opera nella sua interna elaborazione, questa raccolta di materiale nuovo costituisce assaî più che un vivacissimo stimolo. Vi può fare infatti i suoi esperimenti concreti chi voglia studiare la produzione di un'epoca, e di un autore in particolare; chi voglia esaminare nell'autore il passaggio dall'abbozzo allo scenario (lo scenario inteso però non come « testo letterario »), i modi di questo passaggio, e quindi la formazione interna dello scenario stesso nelle varie stesure; chi voglia seguire il processo di assimilazione d'un « mestiere », faticosamente perseguito tra prove e prove; chi voglia approfondire le piaghe riposte del film e conoscere i personaggi nella loro genesi interiore; chi voglia, infine, studiare l'architettura del film, lo stabilirsi e il consolidarsi della sua struttura. Basta pensare, poco o molto che sia, alla fatica della critica — si è osservato giustamente — « come ad una normale operazione umana », a cui ogni foglio, ogni fotogramma e ogni nuovo particolare possono recare aiuto e chiarimento, e non come « ad un atto divinatorio d'illuminazione interiore, di folgorazione misteriosa ». Una quantità di manuali parla di *come si gira un film*, o anche, *si scrive un film*: naturalmente intendo qui occuparmi di tutt'altro che del processo materiale di composizione.

Bisognerà però, in via pregiudiziale, sgombrare il terreno da qualche obiezione che infirmerebbe la validità stessa della prova. Discorrendo della formazione di un'opera d'arte (statua, lirica, film ecc.) c'è chi presuppone un inizio assoluto, colorato con le luci limpide del mattino: il momento aurorale della poesia. Già nel 1904 B. Croce illustrando un'operetta dell'Imbriani (v. in « La critica e la storia delle arti figurative », Laterza, 1934, pp. 70-81), parlava della così detta « teoria della macchia ». Il documento è di una singolare importanza. Croce cita a lungo, e con consenso, l'Imbriani. Che cosa è la « macchia ». « E' un accordo di toni, un motivo

fondamentale, dal quale tutto organicamente si svolga e derivi... l'effetto primo è il saliente, il caratteristico ». E più oltre, ancora l'Imbriani: « L'eseguire, il terminare un quadro non è altro che un ravvicinarsi sempre più all'oggetto; che sbrogliare e fissare ciò che ci è passato negli occhi come un barbaglio. Ma, se manca quel primo accordo armonico fondamentale, la esecuzione, il finito, per grandi che sieno, non riusciranno mai a commuovere, a destare nello spettatore sentimento alcuno, mentre invece la sola e nuda macchia, senza alcuna determinazione di oggetti, è capacissima di suscitare questo sentimento ». Approssimandosi, con l'attenzione e l'esecuzione, a ciò che gli si mostra come la macchia, il pittore, e questa conclusione suona teoricamente madornale, verrebbe smarrendo parte del suo vigore o lo perderebbe del tutto: « ...ma questo accade sempre, che il primo getto di qualunque opera d'arte sia più potente rivelatore dell'artista e del suo pensiero, che non il lavoro limato e compiuto; l'incorrettezza medesima, per cui nella prima manifestazione di una impressione potente, si trasmoda nell'esagerare il caratteristico di essa, aggiunge efficacia alla manifestazione. L'esecuzione inforsa quella prima robusta percezione; l'attendere genera spesso confusione. La macchia è tutta quanta dell'artista: è il modo suo proprio di afferrar quel bello che si propone, è la sua idea, è la parte subiettiva del quadro; mentre invece l'esecuzione è la parte obiettiva, è il soggetto che si fa valere e s'impone. Quegli è vero e sommo artista, e può vantarsi d'aver fatto un capolavoro per antonomasia, che giunge a riprodurre i particolari con quella esattezza che illude, senza minimamente alterare o perdere la macchia espressiva ». Di fronte alla infondatezza di questa teoria, quale è la replica del Croce? Egli accetta in sostanza la formulazione dell'Imbriani, « sfrondata di qualche bizzaria »: ma « fatta questa necessaria avvertenza, è da riconoscere — egli scrive — che quella teoria determina assai bene il carattere pel quale la pittura è arte, e non già allegoria o segno di idee.. la macchia è nient'altro che l'essenza del fatto estetico, l'intuizione ». Più singolare ancora, e degna di memoria in vista di una storia dell'estetica crociana, la giunta che segue: « Ogni poeta sa che l'ispirazione gli si presenta proprio come una macchia, un motivo, un ritmo, una linea, un movimento psichico, o come altro si voglia dire, in cui niente è determinato e tutto è determinato; in cui c'è quel metro e non altro, quelle parole e non altre, quell'ordine e non altro, quell'estensione e quelle proporzioni e non altre. E ogni poeta sa che il suo lavoro consiste nello sbrogliare quella macchia, quel motivo, quel ritmo, per ottenere alla fine, pienamente determinata, recitabile a voce alta, trascrivibile in lettere, l'impressione medesima che aveva avuta, come in un lampo, nella prima ispirazione. " Ho tutto in mente (dice talvolta, ingenuamente, lo scrittore), ma non so cominciare; mi mancano soltanto le prime parole ". E l'assenza di quelle prime parole è, invece, per l'appunto, l'assenza del ritmo estetico.

Trovate quelle parole, si è in carreggiata, perchè tutto è stato trovato La macchia è formata, e bisogna solamente determinarla e fissarla ». Si potrebbe, insomma, stabilire questo rapporto: in un'opera d'arte il primo getto sta all'opera conclusa come la prima battuta del motivo sta allo spartito musicale: benchè, cioè, la prima battuta del motivo non sia tutto lo spartito, tuttavia tutto lo spartito è l'esplicazione di quella prima battuta. L'eseguire, il terminare un quadro non sarebbe altro che « un ravvicinarsi sempre più all'oggetto, che sbrogliare e fissare quel saliente, quell'effetto di luce che è passato negli occhi come un barbaglio ».

Perchè Croce commenta con così sproporzionato consenso questa « teoria della macchia »? In quest'epoca (1904) egli battaglia contro gli aspetti deteriori della produzione positivistica; e poichè la « macchia » è descritta come un'accordo o una tonalità e non già come allegoria o segno di idee, egli la identifica senz'altro con l'intuizione. Ma in tal modo, teorizzando l'astratto, cede probabilmente alla metafisica più antistoricistica.

Chi può dire, intanto, che esista un inizio assoluto, in forma di mitica musa, inizio che non chiede altro, poi, che di essere sbrogliato e fissato? Esiste, sì, una macchia, un motivo, un accordo di toni fondamentali, ma sta in fondo al processo di formazione di un'opera d'arte. E' questione, in altre parole, non di un momento iniziale ma di un momento ideale. In realtà, la prima concezione è molto torbida, piena di intrusioni logiche, pratiche, oratorie; l'uomo è presente con la sua varietà superficiale, con le sue direzioni diverse. L'intuizione pura sta in fondo ad un lungo processo di liberazione, di scoperta, di affinamento: la poesia diviene lentamente forma di una complessità precisa (1). Il poeta, diremmo con un'immagine, è un Colombo, uno scopritore che tocca una terra, ma quando tocca questa terra non sa il suo contorno, non può tracciarne il profilo, definirne i caratteri. Il germe della sua poesia molte volte è quasi del tutto impersonale, ed è soltanto il viver nella persona spirituale del poeta che gli fa assumere una « personalità ». Una poesia non è una pianta (dal seme, con crescita regolare, quella certa pianta già classificata), ma una creazione spirituale che si allarga a soffi più o meno vigorosi. La formazione di una poesia somiglia a quella di un uomo: nella nostra vita ci sono periodi di intensità maggiore, in cui cerchiamo, sospinti da una forza rara, di dare un significato più comprensivo e profondo alla nostra vita, di trovare un'unità più intima. La fantasia non è mai del tutto assente (così come non c'è atto umano che non sia per nulla spirituale); ma molte volte prevalgono altri interessi: il gusto del linguista, la facoltà logica, pratica, ecc. Certo nella formazione di una poesia, come nello svolgimento di un uomo, vi sono dei momenti decisivi; ed è di questi che troviamo talora i documenti. E con essi tentiamo di rifare la costruzione, di seguire cioè l'itinerario che il poeta ha compiuto preparandosi ad un'opera. Per la poesia che è nell'uomo e si desta sempre, e senza di cui lo spirito non sarebbe, non c'è il problema del suo sorgere, appunto

perchè sorge sempre. Noi possiamo studiare l'origine di un componimento particolare, di un'opera di poesia. Ma da quale punto occorrerà prendere le mosse per quest'opera paziente? Meglio partire dai documenti preparatori e procedere per gradi sino al conclusivo risultato poetico, oppure dalla poesia volgersi a queste tappe antecedenti? Anche qui, per orientarci bene, come in altri fatti della vita spirituale, non bisogna porsi al principio, ma alla fine; e per rendersi conto della formazione di un'opera, cogliere il suo risultato di valore, prendere il valore poesia per guida. (In realtà, è come conoscere una persona: noi apprendiamo i particolari della sua vita passata in relazione, in un confronto implicito o esplicito con il presente). Supponete che io possa avere davanti a me tutti i precedenti di una poesia (i precedenti diretti perchè indirettamente tutto può essere il precedente): come potrei, da un precedente, vedere la formazione della successiva poesia? Dovrei farla io. Io ho davanti un appunto, un abbozzo; ma solo la poesia mi serve a discriminare il filone che si svolse e che poteva piegare sempre verso la non-poesia.

Dominante nel « Giudizio » della Sistina è, come si sa, il personaggio di Cristo. Michelangelo lo dipinge nell'atto di giudicare; più in basso, nell'arco tracciato dal braccio e dal fianco di Cristo, la Madonna, chiusa, quasi timorosa. L'insieme è calmissimo e di grandeggiante compattezza e violenza; il movimento esplode, per così dire, dalla cavità di tale rigorosa, quasi quadrangolare, simmetria di masse pittoriche. Il tema è: una potenza sovrana, serrata in un blocco, e insieme leggera, travolgente, scevra di sforzo. Provatevi ora a confrontare il disegno eseguito prima dell'affresco. Con il disegno, Michelangelo dimostra praticamente che la « macchia », il suo getto iniziale, si teneva lontano da ogni compiutezza e, ciò che è veramente importante, non coincideva neppure con la direttrice fondamentale dell'affresco. La Madonna — nel disegno — si slancia verso il Cristo, stendendo le braccia, come per sospendere il giudizio di lui; cosicchè questa irruenza, e la contrapposizione figlio-madre, viene a scardinare la granitica unità del gruppo, bilanciando massa e massa, bipartendo piuttosto caoticamente la tensione tutta fusa, poi, sulla parete odierna della Sistina.

Ancora un esempio. Quando Renzo, nei « Promessi sposi », procedendo attraverso il lazzaretto alla ricerca di Lucia, si china tra due capanne onde togliersi il campanello che tiene legato al piede alla maniera di un monatto, sente una voce: « Paura di che? » diceva quella voce soave: « abbiam passato ben'altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso ». Si tratta di Lucia che cerca di confortare una sua amica, una povera donna ammalata. Nella precedente redazione (« Gli sposi promessi »), Renzo udiva Lucia parlare così: « Non dubitate; son qui tutta per voi, non vi abbandonerò mai ». Sono due personaggi diversi: la Lucia dei « Promessi sposi », soave e serena, che afferma: Chi ci ha custodite ecc; l'altra, la Lucia degli « Sposi promessi », più popolana: Son qui

tutta per voi. E questo sta proprio sulla linea di passaggio dalla prima stesura del romanzo all'ultima stesura: da un fare popolano, discontinuo, gagliardo, sovrabbondante, magari talora anche più drammatico, ma assai spesso anche limaccioso, a un'alta serenità e linearità. (Negli « Sposi promessi », appena una pagina dopo il brano riportato, si legge: « Fermo era dimorato su la porta; e di là il suo secondo sguardo era rivolto sulla persona alla quale quelle parole erano state dirette; e fu molto contento quando vide a che sesso ella apparteneva »: questo grossolano particolare scomparve nella redazione definitiva).

Anche la produzione cinematografica abbonda di prove del genere. In « Documento mensile », n. 3, De Sica presenta un saggio assai fine di correzione al testo di « Ladri di biciclette ». La « camera » inquadra l'operaio e il bimbo mentre si allontanano scoraggiati e spossati. Essi hanno girovagato a lungo; rintracciano il ladro ma costui, spalleggiato dai giovinastri della strada, si finge epilettico. La gente insulta con male parole i due poveracci. E' pomeriggio; c'è un'aria di sfinitezza, grigia e mesta. Ma ecco che la « camera » indugia sul bimbo: egli, all'insulto dei giovinastri, scatta, raccoglie una grossa pietra e gridando la scaglia contro di loro. Qui il regista inserisce la correzione. Il gesto del bimbo non va, non è intonato al momento e al ritmo della narrazione; il padre e il figlio appaiono ora inermi, per di più il bimbo è molto stanco, disanimato. Non potrebbe reagire così violentemente, lo scatto manca di coerenza psicologica. Perciò, niente lancio della pietra: solo, il bimbo si volge più volte, (il padre non si volge; nel bimbo invece c'è sempre un po' di curiosità anche se impaurita) e trotterella trascinandosi dietro al padre: l'insieme è tanto più straziante e penetrante quanto più è inerme e disanimata la reazione del padre e del figlio.

Il mito che il poeta sia una specie di « visionario », che componga con una sorta di frenesia, che il « nume » lo assista in continuazione, certo si regge sulle « ingenue credenze del lettore superstizioso. Il quale, però, è spesso confortato nell'errore proprio dalla mania di certi autori, i quali fremerebbero se il pubblico adocchiasse, dietro le quinte, la lenta elaborazione dei loro pensieri, gli spropositi acciuffati solo all'ultimo momento, gli innumerevoli baleni di una certa idea che non raggiunse maturità in modo da essere pienamente configurata, le caute scelte, le penose cancellature ed interpolazioni — se, in una parola, il pubblico controllasse come il poeta lavora ». E. Poe lanciò la sfida più clamorosa, come si sa, a questo idolo della retorica, dell'oratoria, dell'accademia che considera la poesia come sede di confessione sentimentale, come pura registrazione di emozioni alogiche. Egli portò in campo una sua lirica, « Il corvo », ne descrisse l'elaborazione, e sostenne la tesi che nessun punto del suo lavoro andava riferito al caso o all'intuizione o all'estasi, ecc. — che l'opera procedette, passo passo, con la precisione e la rigida coerenza di un problema di matematica. Si

disse: « Poe ora non ragiona; forse cerca, diabolicamente, di provocarci con questo paradosso, con quest'altra stravaganza ».

« Permettetemi — scrive dunque il poeta americano — di lasciare da parte, come irrilevante per la poesia, per sè, la circostanza — o piuttosto la necessità — che, in primo luogo, diede origine all'intenzione di comporre una poesia che si confacesse nello stesso tempo al gusto popolare ed al critico. Cominciamo perciò con questa intenzione ».

Sunteggerò, con una certa ampiezza perchè di importanza notevole, lo schema delle varie deduzioni e induzioni del Poe.

1) La considerazione iniziale riguarda l'estensione della poesia. Una poesia non deve essere troppo lunga, « non andare — come egli dice — oltre il limite di una sola seduta », perchè altrimenti cade nel lettore « quell'impeto, quella solennità, quella eccitazione dell'animo che dà diritto ad una poesia di essere chiamata poesia, e che non può essere sostenuto da un capo all'altro in un componimento di una certa lunghezza »; nè d'altra parte, sempre secondo Poe, la poesia deve essere troppo breve perchè non avrebbe agio di salire alla suddetta eccitazione e solennità. « Tenendo presente alla mente queste considerazioni... io trovai subito la lunghezza conveniente per la poesia che intendevo comporre — la lunghezza di circa cento versi — la poesia conta infatti cento e otto versi ».

2) La questione che immediatamente dopo si affaccia riguarda invece la scelta dell'impressione, l'effetto. Quale dovrà essere il campo in cui si misurerà l'opera? Quale direzione prendere perchè l'opera sia universalmente apprezzabile? Intanto, bisogna escludere l'intrusione di concetti pratici, utilitari, economici, morali che brandendo l'arma della precisione interessano piuttosto l'intelligenza e il cuore. Rimane la *Bellezza* che è, sempre a detta di Poe, l'autentica provincia della poesia. « Quel piacere che è in pari tempo il più intenso, il più puro e quello che più eleva lo spirito, si trova, io credo, nella contemplazione del bello ». Dunque nell'opera egli non starà a predicare o ad ammonire, e neppure rivelerà verità morali e scientifiche; terrà solo presente la statua della Bellezza.

3) Ma qual'è il tono più alto di ogni manifestazione della bellezza, il suo volto profondo, il suo ritmo più interno? Questo tono è il tono della *tristezza*. « La bellezza d'ogni specie, nel suo sviluppo supremo, invariabilmente muove al pianto l'anima sensitiva. La melanconia è così il più legittimo di tutti i toni poetici ».

4) « La lunghezza (cento versi circa), il campo (la Bellezza), ed il tono (la tristezza) essendo così stabiliti, io mi diedi a studiare col metodo ordinario d'induzione onde ottenere qualche artistica acutezza che potesse servirmi come una nota fondamentale nella costruzione della poesia — alcun perno su cui l'intera struttura potesse girare. Pensando accuratamente... non mancai di notare il *ritornello...* ». Come è comunemente adoperato, il ritornello non solo è limitato alla lirica, ma dipende per il suo effetto dalla

forza della monotonia, sia riguardo al suono che al pensiero. « Io risolsi di variare e così elevare l'effetto, attenendomi, in generale, alla monotonia del suono, e variando continuamente il tono del pensiero: vale a dire, io determinai di produrre continuamente nuovi effetti variando l'applicazione del *refrain* — il ritornello rimanendo, nella maggior parte dei casi, invariato ».

5) Stabiliti questi punti bisognava che il poeta pensasse, secondo il processo dell'induzione, alla *natura del ritornello*. Era evidente, poichè la sua applicazione doveva essere ripetutamente variata, che il refrain stesso doveva esser breve. La facilità della variazione sarebbe stata naturalmente proporzionata alla brevità della frase. « Questo m'indusse subito a scegliere *una parola sola* come il migliore refrain ».

Tralascio di sfilare tutta una serie di anelli della singolarissima catena. Con la nota risposta del corvo: « Nevermore », alla domanda finale dell'amante, se egli incontrerà la sua amata in un altro mondo, la poesia, nella sua fase naturale, cioè quella di una semplice narrazione, può dirsi compiuta. « Sin qui, scrive Poe, ogni cosa è nei limiti di ciò di cui possiamo renderci ragione — del reale », e riepiloga:

un corvo, avendo appreso per pratica la sola parola « Nevermore », ed essendo sfuggito alla custodia del suo padrone, è spinto a mezzanotte dalla violenza di una tempesta a cercare di entrare attraverso di una finestra dalla quale brilla ancora un lume, la finestra della camera di uno studioso, occupato parte nel leggere intentamente un volume, parte nel sognare di un'amata defunta. La finestra venendo spalancata allo sbattere delle ali dell'uccello, esso viene ad appollaiarsi nel luogo più conveniente fuori della portata immediata dello studioso; il quale divertito per l'incidente e per la bizzarria del contegno del visitatore, gli chiede, per ischerzo e senza sperare risposta, il suo nome. Il corvo, così interrogato, risponde con la sua usuale parola: « Nevermore » — una parola che trova subito una eco nel malinconico cuore dello studioso; il quale, nell'esprimere ad alta voce certi pensieri suggeritigli dall'occasione, è di nuovo sorpreso dalla ripetizione di « Nevermore », fatta dall'uccello. Lo studioso ora indovina come sta la cosa, ma è spinto dall'umano desiderio ché c'induce a tormentare noi stessi, ed in parte da un'arcana superstizione, a proporre all'uccello proprio quelle domande che potranno recare a lui, l'amante, la maggiore intensità e copia di dolore, per mezzo della risposta già prevista « Nevermore ». Nell'abbandonarsi all'estremo a questa tortura, la narrazione trova naturalmente il suo termine; e sin qui non si è mai varcato i limiti della realtà. Ma — osserva Poe — quando certi argomenti vengono così trattati, c'è sempre una durezza o nudità, che ripugna all'occhio di un artista; due cose si richiedono invariabilmente: in primo luogo, una certa complessità, o più propriamente, un certo adattamento; ed in secondo luogo una certa suggestività, una corrente sotterranea di significato, per quanto indefinito... E' l'eccesso del significato suggerito, è il rendere questa corrente da inferiore

a superiore, che cambia in una prosa del genere più pedestre, ogni tentativo di poesia. Seguendo questi criteri, io aggiunsi alla poesia le due stanze della chiusa — il loro potere suggestivo essendo così reso capace di pervadere tutta la narrazione che le aveva precedute. La corrente celata di significato è resa per la prima volta apparente nei versi: « Togli il becco dal mio cuore, e togli la tua figura dalla mia porta! » — Disse il corvo « Mai più »! — Si osserverà che le parole « dal mio cuore » includono la prima espressione metaforica usata nella poesia. Esse, con la risposta « Mai più », dispongono la mente del lettore a riconsiderare quanto è stato narrato antecedentemente. Il lettore comincia ora a pensare il corvo come una creatura emblematica — ma non è che all'ultimo verso dell'ultima stanza che l'intenzione di farne un emblema di un *Lugubre ed Immortale Ricordo* viene lasciata scorgere distintamente: « Ed il corvo senza mai agitare l'ali, posa tuttavia, — Sul pallido busto di Pallade appunto sopra la porta della mia stanza; — Ed i suoi occhi hanno tutta la parvenza di un demone che sogna, — E la luce della lampada piovendo su di lui proietta la sua ombra sul pavimento; — E la mia anima da quell'ombra che giace fluttuando sul pavimento — Non sarà innalzata — mai più ».

Subito dopo questa straordinaria indagine, si veda il commento del Croce: « Quel che è da giudicare impossibile è che una poesia nasca per effetto di una serie di calcoli e scelte, come il Poe racconta essergli accaduto per « Il corvo » (v. Philosophy of composition). Tutt'al più, qualche intermezzo intellettivo e raziocinativo si interpone come lavorio di critico contro critico, che serve da preparazione o da liberazione per la ripresa spontanea del processo fantastico e creativo » (La poesia, Bari, Laterza, pag. 346).

Orbene, a me pare che la dichiarazione del Poe abbia un forte sapore di verità e che ad essa si debba prestar fede. Perchè Croce contesta l'esattezza del racconto del Poe? Formalmente Poe si è espresso così: il mio lavoro procedette con la precisione e rigida coerenza di un teorema di matematica; Croce non si è sforzato di oltrepassare la lettera di queste parole, probabilmente gli è bastato quel termine: « teorema » e non vi ha pensato su più oltre. I teoremi generano altre cifre, altre risoluzioni, altri teoremi, si dovrebbe dire parafrasando Croce — ma non la sublime poesia; lo schema delle deduzioni o induzioni del Poe andrà magari bene per la geometria in cui, data la misura del raggio, si chiede di trovare la circonferenza; ma il « raggio » della poesia, chi potrà misurarlo? Se teorema dovesse essere, allora non ci sarebbe più dramma, e lo spirito non soffierebbe più, come vuole l'armonia e la vita del tutto, ubi vult.

Non mi pare che sia irriverente dire che il Croce è qui rimasto piuttosto impigliato nella dogmatica della propria teoria.

Se osservate il lavoro del Poe vi accorgerete dopo un po' che non

difetta neppure di una qualità o di un congegno caratteristici di ogni elaborazione poetica. Intanto, ecco l'ispirazione, l'intuizione, o, come si voglia dire, il tema fondamentale, lo spirito che soffia, ecc. Poe opera infatti una scelta essenziale, scrivendo: « La Bellezza è la sola legittima provincia della Poesia; la tristezza è il tono più alto della Bellezza; di tutti gli argomenti più malinconici, la Morte è il più malinconico; la Morte è più poetica quando è intimamente congiunta con la Bellezza: la Morte quindi di una donna bella è indiscutibilmente il più poetico argomento del mondo ». Ci si accorge subito che ciascuna di queste affermazioni perentorie costituisce un arbitrio logico, una scelta specialissima, e che leggendo si ha di fronte non l'impostazione di un teorema ma l'impostazione di una poetica.

Perchè infatti la Morte dovrebbe essere il più malinconico degli argomenti? Per Poe sarà il più malinconico; ma il Leopardi, tanto per citare un altro poeta, scrive: « Ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell'avvenire ch'io fo, come accade, nella mia solitudine, e con cui vo passando il tempo, consiste nella morte, e di là non sa uscire » (Dialogo di Tristano e un amico).

Ancora: perchè la morte di una donna bella dovrebbe essere « indiscutibilmente » (come scrive il Poe) il più poetico argomento del mondo? Un altro potrebbe trovare che è più *poetica* la morte di una persona cara, o la notte, o una battaglia per la giustizia, e così via. Questa è dunque non la piattaforma per un teorema, ma bensì la particolare disposizione d'animo di un poeta che si appresta a operare. Ed ecco che Poe compie un'altra scelta, evocando l'ambiente consono a questo suo tema fondamentale: « Mi è sempre parso che una stretta circoscrizione di spazio sia assolutamente necessaria per l'effetto di un incidente isolato. Bisogna accrescere la curiosità del lettore col prolungarla. », e, soprattutto importante: « Aggiunsi alla poesia le due stanze della chiusa perchè mentre tutta la composizione precedente non aveva mai varcato i limiti della realtà, sentii che c'era bisogno di una certa suggestività, una corrente sotterranea di significato, per quanto indefinita ».

Tanto questa serie di indicazioni è priva di aritmetica, e tanto è suggestiva, che riesce ad evocare scolpitamente i luoghi prediletti alla fantasia del Poe, il contorno delle sue figure e dei suoi personaggi. Proprio nella magia di quel lucido passaggio oltre ogni realtà (che pure è tenuta fermissimamente davanti), proprio nell'alone di quella emblematica corrente sotterranea di significato indefinito, è da ricercare la qualità precipua, la misura del mondo poetico di Poe.

Perchè dunque nasce l'equivoco di cui si è discorso, intorno alle dichiarazioni del poeta? L'equivoco nasce, direi, banalmente (vi contribuisce lo stesso Poe con una impostazione teorica piuttosto confusa), nasce dal mancato distinguere la trama dei fatti dalla lirica e dalla qualità della

lirica. La *qualità* della lirica germina da una ispirazione particolare ed è intuizione, è creazione, è « sentimento gagliardo fatto rappresentazione vivissima »; la trama, lo scheletro, lo schema della lirica invece può essere senz'altro calcolo, deduzione, induzione. La regìa diciamo pure che è scandita dalla « precisione e rigida coerenza di un teorema di matematica »; viceversa la qualità della lirica è scandita dalla libertà della fantasia; essa è sempre un dramma (non corregge, per es., il Poe *pappagallo* in *corvo*?), un pezzo di storia, storia complessa e semplice, folta di indicazioni interiori o lineari, ecc.

E accade spesso così. Pensate a quel senso di benessere completo e serio che si prova entrando in Santo Spirito, nell'area costruita dal convergere delle due ali del palazzo ducale di Urbino, pensate a questa tensione e serenità: eppure l'architetto passò gran parte del suo tempo tra manuali e calcoli e geometrie, a riempire carte con cifre, ad adoperare tavole di « rigida precisione », ad eseguire insomma tutte le altre diavolerie del mestiere. Si trattava, anche in tal caso, della *trama* per un sentimento che già palpitava nell'intimo dell'architetto, per una visione che già spaziava sul mondo circostante.

II.

Nell'ambito di questa ricerca metodologica, cercherò di analizzare un tentativo molto nobile della nostra produzione cinematografica: « Umberto D. », di De Sica e Zavattini.

Gli autori si trovano in grado di superare con facilità la serie delle obiezioni mosse alla loro opera. *Si dice*: « il film pecca di monotonia ». Risposta: la monotonia del film è la monotonia di Umberto D., il suo necessario cielo grigio e squallido. *Si dice*: « troppo aridità, malvagità, indifferenza intorno al protagonista ». Risposta: non è il film, ma la vita, la società che si organizza con questa aridità, malvagità, indifferenza. (« Ci sono dei momenti — scrive Zavattini — nei quali ci vergognamo abbastanza di non badare agli altri, e allora per farsi perdonare si fermerebbe volentieri il primo che passa e lo si prega di raccontare la sua storia. Può darsi che « Umberto D. » susciti di questi desideri, e allora tutto andrà per il meglio »). *Si dice*: « perchè tanta solitudine nel film, quando esiste la Camera del lavoro, esiste il Forlanini, la parrocchia, e una progredita legislazione sociale?.... E perchè in luogo di iniziare con una manifestazione di protesta e concludere con un tentativo di suicidio, il film non comincia con il tentativo di suicidio e termina con la manifestazione di protesta? ». Risposta: ma appunto perchè il film è la storia di una condizione negata alla speranza, esclusa da ogni partecipazione alla vita; l'autore intende riferire la « storia di un uomo, solo in mezzo alla indifferenza degli altri uomini »: forse che siffatta vicenda

non può entrare anch'essa nell'ambito della realtà e della poesia? *Si dice*: « appare in questo film una crescita di amarezza, qui il punto di vista del personaggio è proprio il punto di vista dell'autore, mentre « Ladri di biciclette » produce la sensazione che il mondo rappresentato non sia considerato da De Sica, ma dal derubato ». Risposta: e se anche la cosa stesse così? Bisognerà sempre giudicare sulla base del risultato. *Si dice*: « nel film affiora una incompleta realtà sociale; manca il conflitto tra l'uomo e ciò che lo circonda; l'affanno di Umberto D. è egocentrico ». Si risponde che ciò non è vero: il film inquadra una particolare categoria di persone, colloca la vicenda in un definito ambiente sociale, descrive urti e sconfitte. *Si dice*: « il protagonista, nel film, è tagliato fuori dalla sua esistenza antecedente, il personaggio è già compiuto in partenza ». Risposta: si presti orecchio alla musica: non si tratta di musica di accompagnamento, sincrona all'azione; De Sica ha scelto il contrappunto: quando la storia di Umberto D. si fa più dolorosa e senza scampo, la musica interviene come musica di memorie, di anni passati, sottolineando che Umberto D. non è stato sempre un pensionato ma un uomo con una sua esistenza. *Si dice*: « il finale stona: invero che cosa farà *dopo* il protagonista? e come può riacquistare fiducia? ». Si risponde: il film non mostra minimamente che il protagonista torna alla fiducia e alla speranza nella vita. Il film dice solo che esso ritorna alla vita, si accolla ancora il peso della vita. Umberto D. è debole e legato al cane: nell'istante che precede il suicidio, scoppia la sua debolezza e l'attaccamento struggente per la bestia. Naturale, quindi, che il cane prevalga, almeno per il momento, sul treno. (2).

Il difetto di questa serie di obiezioni, che esprimono un disagio non chiarito, sta, io suppongo, nella loro natura di critica non estetica ma piuttosto psicologistica.

« Umbero D. » porta alla base uno squilibrio o duplicità che ne disunisce l'intera struttura. Il film nasce da un episodio di cronaca, dalla ricerca del tipico e del rappresentativo; l'impianto è cronachistico, sviluppandosi sulla più normale misura quotidiana. Anzitutto l'occasione per il film: « Se la memoria non m'inganna, testimonia ad es. Zavattini, la figura della padrona di casa trovò il suo spunto in un fatto di cronaca che commosse tutta l'Italia; per non incorrere in querele, dirò soltanto che si trattò di una padrona di casa così spietata da costringere al suicidio il suo inquilino ». Poi il protagonista: il signor Umberto D. non è un ipotetico individuo a cui capita un caso particolarissimo, nè il simbolico personaggio di un mondo di favola. Egli è un pensionato che vive nell'Italia d'oggi. L'entità della sua pensione ci viene detta, ci viene detto quali sono le sue ristrettezze; egli è solo, non della solitudine della vecchiaia, ma di una certa vecchiaia senza speranza, quella di chi ha lavorato trent'anni, quarant'anni « fedele allo Stato, curvando la schiena per il miraggio di un crepuscolo tranquillo ». Di questo personaggio si parla non

in termini generali, ma bensì fissandone una giornata, la storia comune di un uomo solo in mezzo all'indifferenza degli altri uomini. La quale storia, d'altra parte, intende — secondo che assicura l'autore — richiamare la nostra attenzione sulla cronaca, sulla « reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno: non un uomo metafisico, ma l'uomo che incontriamo all'angolo della nostra strada ». Il film manifesta con altre prove il persistere di questa impostazione *obiettiva*, per niente favolosa e abnorme. Così per l'ubicazione minuziosa di ambienti e vicende: da piazza della Pilotta al Pantheon al Castro pretorio, la topografia si snoda netta, intesa a ritagliare una Roma umbertina grigia e chiusa nelle suo piazze e palazzi severi. O il metodo di lavoro: la pensione per cani, in via Leccosa, e l'uomo e la megera con il loro strambo mestiere, esistono realmente. Una mattina De Sica si recò in via Leccosa con un cane, e la scena si svolse con il dialogo più tardi registrato nel film: regista e sceneggiatore ritennero a memoria le parole e poi le trascrissero quasi tali e quali. Questa la « pianta » e, probabilmente, l'ambizione più grossa del film: una linea antispettacolare, e netta, che giunga sino alla testimonianza e al documento; e il film scandito in ogni secondo, in cui ogni secondo è importante, è analisi, in cui ogni secondo contenga una vibrazione. Ma lo spaccato, vale a dire il congegno narrativo, è tutt'altro, contraddice al punto di partenza e stride. Ogni fatto realistico, anche il più piccolo puntello della base, è indebolito o svuotato o deviato dal suo contrario. Il dato della realtà è di continuo bloccato nel proprio esplicarsi da indugi e sporgenze irregolari, dall'intrusione dell'autore con il suo bagaglio di stravaganze privatissime. Invece che scavare nella realtà, l'autore si svia dietro la serie anedottica. Egli trasceglie i più vari elementi perchè il personaggio proceda da solo ed abbia in sè la forza persuasiva e l'eloquenza delle cose della più nuda realtà; gli spiana per di più la strada collocandolo in un paesaggio e in una storia che ha le dimensioni riconoscibili della vita quotidiana; poi, però, quasi ad ogni instante, tenta di ostruire la strada a questo personaggio, privandolo di ogni autonomia, prendendolo in mano come si fa coi fantocci, e caricandolo dei propri tic; in una parola l'autore si sovrappone al suo personaggio. Il quale non riesce ad essere, se così si può dire, un certo Umberto D. che si aggira per le strade di Roma con una sua terribile pena — e non è ancora l'autore o meglio la trascrizione poetica dell'autobiografia dell'autore. Si vedano, per ora, certi aspetti del protagonista. Il film ci assicura che il pensionato Umberto D. è il tradizionale vaso di coccio, la vittima; questa caratterizzazione certo è tipica e rappresentativa della realtà quotidiana. Ma, a guardare meglio, lo spettatore rileva il tanto di *eccezionale* che lievita nel personaggio: esso è pressochè impermeabile alla vita, pieno di puerile scontrosità, la sorte della servetta lo tocca solo un poco; nè questo divario o sproporzione è sciolto con una qualche ragionevole saldatura.

Umberto D. alloggia in una pensione. L'apparenza del luogo è normale: corridoio, stanza, ecc. Ma, poco per volta, l'ambiente e i suoi abitanti subiscono il giuoco della più *letteraria* deformazione; la pensione risulta « vera » solo nella camera del pensionato (in parte), e nella cucina. Teniamo ora dietro al protagonista. Egli percorre piazze e strade di una Roma umbertina, quotidiana e ben visibile. Ed ecco, subito dopo, lo scarto oltre il binario del normale. La città in cui il pensionato Umberto D. vive la sua vicenda è un seguito di volti, di apparizioni, di figure sfuggenti, di palazzi, di autobus, di voci, che egli non comprende e non si spiega. Le figure secondarie non raggiungono mai una loro piena consistenza proprio perchè sottoposte dall'esterno al giuoco del protagonista. Come per evitare la vistosità « drammatica » l'autore finisce talvolta con lo spogliare i luoghi poetici del loro pathos, giungendo perfino a comicizzarli, così anche la rappresentazione del protagonista è non svolta, non costruita attraverso un procedimento che venga sempre più arricchendo e approfondendo la fisionomia intima del personaggio e l'evoluzione del suo dramma, ma, al contrario, abbozzata per cenni frammentari, mercè l'innesto e la sfilata di testimoni o personaggi secondari, accidentali e non necessari: e questo anche con intenti evidentemente polemici, cioè perchè essa non abbia impostazione e proporzione che lascino scorgere una particolare elaborazione fantastica da parte dell'autore ma appaia invece come niente altro che la testimonianza della realtà.

Il nostro vecchio è solo. Circostanza tristissima eppure normale. Ma anche su questa circostanza sopravviene l'eccesso, il tic che deforma. In che senso « eccesso »? Forse perchè la realtà, che dispone nientemeno che del Forlanini, non appare così atroce, così squallida? No certo: di frequente — come ognuno sa — la realtà che cade sotto il nostro occhio è assai più spietata delle *singole* disgrazie che capitano nel film. L'eccesso sta nella disposizione esteriore dei particolari, nel loro cumulo. La trafila dell'indifferenza resta meccanica nel film: ai lati della strada la gente che guarda il corteo dei vecchi; i poliziotti che sciolgono il corteo; il proprietario della bancarella di libri usati; il veterinario del canile municipale; l'impiegato del ministero che finge di non capire e cambia discorso; quel figlio che parla allegramente d'affari accanto al letto del padre moribondo; la nurse che si rifiuta di accettare in dono il cane di Umberto; la padrona di casa; la megera che ospita i cani; il primario; le formiche che imbrattano la cucina; la suora che impone il rosario a chi vuole rimanere un giorno di più nell'ospedale; i venditori che non intendono cambiare mille lire per niente; e così via. Anche Maria, la serva, con le sue preoccupazioni segnala ad Umberto che è escluso dalla vita: la suora chiede se Maria sia sua figlia, Umberto risponde con un « Eh... » che « vuol dire più sì che no »; ma Maria, con prontezza, precisa: « No. No... ».

Ora ciò che disturba non è l'uno o l'altro episodio, ma la loro somma, il traliccio su cui si concatenano: quanto più numerose le prove di infelicità, desolazione, ecc., tanto meno evidente e persuasiva la poesia della infelicità del protagonista. Questo accumulare episodico disintegra l'essenzialità e la commozione dell'opera. L'insieme suona astratto, anche se il particolare in sè è reale: la cattiveria di questa gente che circonda Umberto D. è spesso cieca e assoluta; è, si è osservato con ragione, così « generale e generalizzata che non sembra più nemmeno far nascere una polemica in chi la enuncia, un dramma in chi ne è vittima, una reazione in chi è chiamato a considerarla ». Il modo della narrazione non penetra che raramente nella pietà. Possibile — si è chiesto più di uno spettatore — che tutti voltino le spalle al povero pensionato? Perchè si è cacciato in una pensione così immorale? Perchè la ragazza doveva essere in quello stato? Non poteva essere una brava ragazza? E non le poteva bastare uno, ne occorrevano proprio due? — Orbene, sarebbe facile replicare che ciò è possibilissimo; ma la questione è diversa, come si è visto; dal film, per es., si capisce che all'autore occorrevano due carabinieri, non uno, e questo non in vista di una particolare aderenza alla realtà ma come strumenti di un giuoco frammentario.

Si veda, a riprova, qualche brano della sceneggiatura. Il lettore potrà controllare per proprio conto il senso delle nostre osservazioni.

216 —
Un uomo grosso sui trent'anni che sta con tre o quattro persone indifferenti al capezzale del letto vicino a Umberto, su cui giace un vecchio in gravi condizioni, interrompe una sua chiacchierata che sta facendo sottovoce e quasi allegramente con un altro uomo, e assume di colpo una faccia addolorata d'occasione rivolgendosi alla suora.

Uomo grosso
Sorella...

La suora si volta verso l'uomo grosso.

Uomo grosso (accennando con la testa al malato).
Quanto crede che ce n'abbia ancora mio padre?
La suora (muove la testa).
Un giorno... due...

L'uomo grosso sospira dolorosamente, commenta con una faccia ancor più abbattuta la notizia, ma appena la suora si allontana riprende la chiacchierata con l'altro uomo riassumendo la faccia indifferente e quasi allegra di prima.

181 —
C'è qualcosa di militaresco nella sua camminata e in quelli che lo seguono come uno stato maggiore.

183 —
Il primario e i suoi aiutanti circondano il letto di Umberto in modo da togliercelo dalla vista, sembra che lo sommergano.

188 —

Il primario
... Se tu fossi più giovane ti direi di tagliarti le tonsille. Ma che cosa vuoi tagliarti alla tua età?

267 —
Umberto si rivolge a un gruppo di gente ferma davanti al cancello del canile cui un guardiano sta distribuendo dei biglietti.

Umberto
Hanno la moneta di mille lire?

268 —
Gli interpellati fanno segno di no, tuttavia si palpano nelle tasche e continuano a fare segno di no.

269 —
Umberto corre verso una bancarella lì di fronte.
C'è una fila di bancarelle che vendono cianfrusaglie con poca gente intorno.

Umberto (al padrone della bancarella).
Ha la moneta di mille?

270 —
Il padrone nel vederlo così ansioso si insospettisce.

Il padrone
Eh! (con aria delusa, come a dire: chi può averle?).

271 —
Allora Umberto corre alla seconda bancarella e sventola le mille lire.

Umberto
Per favore la moneta...

Il padrone lo guarda con sospetto, ha visto come si è comportato il suo vicino e sta per dire di no.
Umberto allora indica con irritazione un bicchiere tra i tanti esposti su cui c'è il prezzo: lire venti.

Umberto
Mi dia questo bicchiere.

Il padrone, sorpreso, accetta le mille lire ma le guarda bene, poi gli dà il resto. Umberto si allontana di corsa col bicchiere in mano.

272 —
Umberto raggiunge il taxi, è imbarazzato con quel bicchiere in mano, allora lo butta via generando stupore nell'autista e negli altri.

Il film procede tra vibrazioni d'inizio e povertà d'esecuzione, tra un che di disadorno e, insieme, di loquacissimo. Le digressioni giungono ad ingabbiare Umberto D., rappresentando una sorta di alienazione della sua condizione di personaggio. Potrebbesi obiettare che non è infrequente il caso di qualche opera poeticamente conclusa nella quale l'avvenimento quotidiano di cronaca costituisce solo lo spunto per un favoloso sviluppo. E questo è giusto; ma quando la « favola » si sprigiona, nell'opera compare una specie di crescita, di trapasso o lievitazione complessa: nel film invece manca questo sviluppo naturale e pieno, di un elemento dall'altro. Lo spettatore avverte due toni non mediati dalla fantasia, due toni che pretendono

di coesistere non su piani diversi (cioè svolgendosi e componendosi), ma sullo stesso piano, nell'ambito dello stesso territorio psicologico, con non riuscita mimesi, da astratto a « realistico », del secondo elemento. Cosicchè i due toni prima si giustappongono, poi urtano; il film perde di ossatura come se un velo calasse sull'obbiettivo, le situazioni sfilano spesso davanti agli occhi precise ma poco espressive, poeticamente opache. I luoghi di « Umberto D. » che non si dimenticano sono proprio quelli in cui un elemento lascia campo libero all'altro senza intralciarlo e l'autore da traduttore in termini mimetici si fa interprete del mondo che rappresenta: soltanto allora lo schermo si alza al tono straziante e dolce, nitidamente scandito, del risveglio della servetta nel primo tempo del film, o all'atmosfera accorata del tentativo di Umberto D. quando tende la mano, per elemosinare o alla nota di squallore che accompagna e nobilita, esteticamente, la corsa in tram per la città, verso la chiusa del film. Quando invece il modulo ironico-caricaturale si accampa troppo diffusamente nella vicenda, allora, come succede nella prima parte, il risultato è quasi sempre negativo: Umberto D., per esempio, sino a che non si mette a letto per l'angina, non è « personaggio », un uomo con una vita anche se desolata; è un fantoccio, una costruzione posticcia senza durata.

Se ora il lettore proverà a seguire la ricostruzione, anche schematica, delle varie fasi di elaborazione, i « tempi » della crescita dell'opera, gli si offrirà il destro per lumeggiare dall'interno la poesia e la non poesia, la qualità, la fisionomia, la storia dell'opera: ne potrebbe uscire la riprova più pertinente delle magagne e la conferma delle cose buone. L'apparato delle varianti è molto copioso; trascureremo quindi le fasi intermedie meno importanti.

Nel dicembre del '47 Zavattini deposita un soggetto che ha quale protagonista un vecchio, padre di una anziana ragazza. Insieme al padre e alla figlia vive un cane. Il vecchio ama perdutamente la figlia, che è in procinto di sposare. Ma l'uomo pianta la ragazza per prenderne un'altra. Allora il padre arriva al punto di pensare d'uccidere la rivale della figlia perchè la figlia possa sposarsi. Mentre sta per compiere l'impresa, la ragazza trova il padre (c'è una lunga camminata per la città). Lei parte; il padre resta con il cane.

Si tratta, come è evidente, di due umiliati ed offesi, di cui l'uno giunge al delitto per amore dell'altro. A questo punto la storia si è scissa: da una parte, padre e figlia, caso di amore paterno e dolore sino al delitto; dall'altra, un vecchio con un cane (3). La prima idea appare dunque quella di un povero vecchio che aveva un cane e una figlia; poi la figlia scomparve: restarono il vecchio e il cane, e venne alla luce la padrona di casa, poi la servetta e l'ambiente della pensione.

Nel maggio del '49 appare un secondo soggetto. Le linee della trama sono già parecchio vicine alla trama del film (da questo punto di vista

il successivo « trattamento » rappresenta un'interessante passo indietro). E' la storia di un vecchio pensionato che protesta contro il governo. C'è il corteo, poi l'intervento della polizia. Umberto D. abita presso una donna che affitta camere a ore e vorrebbe cacciarlo via. Il vecchio possiede un cane a cui « vuol bene come a un figlio ». Nella pensione serve una ragazza « di vent'anni, venuta dalla campagna, che si sta corrompendo ». Umberto D. è in difficoltà per pagare la pigione e il vitto; un giorno egli si sente male; si reca all'ospedale. Qui scoppia una ribellione dei malati ed egli è costretto a tornarsene a casa. Incontra un ragazzo con un sacco: nel sacco c'è il suo cane. Il vecchio inveisce contro la proprietaria che lo minaccia subito di sfratto. A chi ricorrere? Si reca presso il Ministero, è in cerca d'aiuto: ma gli impiegati, antiche conoscenze, o parlano d'altro o scantonano. Tenta allora di elemosinare, ma non riesce: è troppo umiliato. Sopravviene la tentazione del suicidio: potrebbe gettarsi dalle mura del Pincio, potrebbe ammazzarsi col gas; gira a caso per la città, incontra una prostituta. A casa prova col gas, ma il cane è un impedimento. Il mattino dopo prova a sbarazzarsi del cane portandolo al canile municipale: ma qui lo ucciderebbero; allora prova a consegnarlo in dono ad una bimbetta ma la nurse non vuole. Umberto D. cerca inutilmente di separarsi dalla bestia; poi decide di morire insieme. Sta per gettarsi sotto un treno: il cane abbaia, si divincola e salva così il padrone. Cane e padrone si allontanano giuocando con una pigna.

La linea di svolgimento, ripeto, non è troppo lontana dal film; si sviluppa con somiglianza di inizio (« Che cosa è un vecchio? I vecchi puzzano, disse una volta un ragazzo. Io temo che sui vecchi non la pensino diversamente molti che questa frase crudele non hanno mai detto. Esagero? Io voglio raccontarvi la storia di un vecchio... si chiama Umberto D.... lo vediamo a un ordinato corteo di vecchi che attraversano la città con dei cartelli sui quali è scritto: Vogliamo soltanto il necessario per vivere. ») e di finale (« Il vecchio prende una pigna tra l'erba e la butta lontano, il cane si precipita a raccoglierla e la riporta al padrone. Dei ragazzi che stanno prendendo a calci un barattolo si fermano per vedere quel vecchio che corre fortissimo tra gli alberi giocando con il cane »). Possiamo, tuttavia, elencare una serie di punti che non resisteranno a lungo al processo di elaborazione.

1) Nel soggetto del '49 la proprietaria di casa è disegnata con un tratto più casalingo, e occupa più posto;

2) La serva ha limitatissima importanza;

3) Umberto D. si reca presso il canile ma per collocarvi il cane; poi inverte: va a cercarvi il cane minacciato di morte;

4) La trama è punteggiata di numerosi tentativi di suicidio (al Pincio, col gas, ecc.);

5) Sovrabbondano le trovatine, il caricaturale, il giuoco intellettua-

listico (per es.: « Dalle camere vicino giungono invece risate, sospiri, pianti, e il vecchio osa perfino guardare dal buco della serratura, non perchè ami le cose sconce ma per una curiosità più profonda. Vuol vedere in faccia i protagonisti delle vicende d'amore che appaiono e scompaiono in quella casa come meteore »; oppure: « Lungo la strada, che percorre un po' intontito per i suoi pensieri, è improvvisamente assalito da un uomo che grida: Non voltarti, cammina dritto. L'uomo ha la faccia talmente esaltata che Umberto non si volta. Cammina dritto e si volta quando è lontano, e vede un gruppo di attori che stanno recitando una scena in mezzo alla strada agli ordini di un regista »; « ... Una prostituta piuttosto malandata gli sorride. Umberto vorrebbe, forse, passare un'ora di gioia prima di lasciare questa terra così bella, vorrebbe divertirsi, spendere tutto ciò che ha. Si siede vicino alla donna. Lei desidera andare in carrozzella. In carrozzella lei fa delle moine e Umberto sente vergogna, gliela fanno nascere dei giovani che ridono a vederlo accarezzato dalla ragazza »);

6) Il particolare finissimo della mano tesa per mendicare e subito girata, manca: in suo luogo uno spunto generico: « Lungo una strada non troppo frequentata, Umberto si appoggia al muro come fanno i mendicanti. Stende la mano in un modo che potrebbe parere che non la stenda. Il cane giuoca con un sasso lì vicino. Passano alcune persone e non gli danno niente, poi si avvicina qualcuno che fa sobbalzare Umberto, lo conosce, abita nella sua stessa strada... ». Qui non c'è ancora l'essenziale, lo scatto della poesia;

7) La « trattoria » presso la quale il vecchio prende i pasti diventerà nel film una « mensa popolare ».

Dal trattamento alla sceneggiatura, l'opera acquista una dimensione, sociale oltre che topografica; non è, naturalmente, ancora a fuoco ma già è evidente lo sforzo di ridurre l'*eccezionale*. Il signor Umberto, nel trattamento, non protesta in veste di pensionato avvilito dai debiti, ma in veste di possessore di un cane, che si sdegna per l'ammontare della tassa su questi animali. Si legge infatti: « ... uno *strano* corteo percorre le vie di Roma. Sono cinque o seicento persone, forse di più, ciascuna delle quali porta a guinzaglio un cane, *persone di tutte le età e di tutte le condizioni sociali*. Il corteo è serio e disciplinato e i cani si comportano bene come i loro padroni. Il corteo si dirige tra la curiosità dei cittadini verso Piazza Venezia... L'oratore ci fa sapere con parole patetiche che queste persone rappresentano i *padroni di cani* di tutta Roma venuti qui *per protestare contro una nuova tassa sui cani*... nasce un parapiglia con *grande abbaiamento* dei cani ». La sceneggiatura, invece, porta: « Un corteo di vecchi che vogliono l'aumento delle pensioni... la polizia scioglie il corteo che non è autorizzato... ».

Contemporaneamente a questa definizione sociale, l'autore precisa l'ambiente, al quale conferisce maggiore organicità, eliminando il fram-

mentario, il turistico, il vistoso. L'unità di luogo può dirsi assicurata: la vicenda corre da via della Pilotta a piazza della Pilotta, via del Vaccaro, piazza S.S. Apostoli; nella fase precedente il corteo procedeva per piazza Venezia e imboccava la scalinata del Campidoglio; più oltre, ad es., al posto di piazza Esedra, Palazzo di giustizia, Trinità dei Monti, Pincio, comparirà piazza della Minerva e piazza del Pantheon.

La nascita del personaggio più riuscito, Maria, è lentissima; sembrerebbe che l'autore vi abbia portato la sua attenzione solo un poco per volta. In parecchie fasi del lavoro la *serietà* della serva, la sua pena, quasi non esiste; essa non è ancora un personaggio (ci sta per il giuoco a triangolo con i carabinieri); si muove grossolanamente, caricaturalmente. Inoltre parla troppo, si agita troppo con una sua sciocchezza curiosa e un po' animalesca (4). Mancano, o sono indicati in maniera troppo sommaria, questi tratti fondamentali:

1) il viavai, la sua spola tra Umberto D. e la proprietaria (che introduce la sua pietà per il vecchio e il rapporto quasi filiale);

2) la visita all'ospedale;

3) il commiato definitivo da Umberto D.;

4) la reticenza con cui svela la sua gravidanza;

5) l'uso del « tu » (dice invece: « Scusate se non posso salutarvi, la padrona mi guarda. Non vuole che io sia gentile con voi »).

E manca, sopra tutto, la poetica sequenza del risveglio. Questa sequenza, già definita nella sceneggiatura, si apre con la registrazione di certi aspetti della cronaca: la servetta ricomincia la sua giornata con lo svolgersi meccanico dei gesti quotidiani:

157 —
La serva si stira le membra e poi
fa per alzarsi.
Ma ritorna a ficcarsi sotto le coperte.
I suoi occhi guardano il lucernaio, là
in alto sopra la sua testa.

158 —
Sul lucernaio passa lento un gatto.

159 —
Con uno scatto da acrobata la serva
balza giù dal letto.
Poi si risiede di nuovo sulla sponda del letto. Fa uno sforzo e si alza,

e con gli occhi semichiusi, a piedi
nudi, va in cucina.

160 —
La luce cresce a poco a poco. La
serva con gli occhi semichiusi entra
e va al gas, prende un fiammifero
dal portafiammiferi e cerca di accenderlo,
poi ne prende un secondo,
senza riuscire ad accenderlo tanto
lo fa stancamente. Finalmente ci
riesce e tiene il fiammifero acceso
sul gas, ma il gas non si accende
perchè lei non ha aperto il rubinetto.
Se ne accorge, e allora lo apre,
e il gas si accende con un piccolo
botto mentre...

Subito dopo, però, l'autore, invece che introdurre l'abituale trovatina o la secchezza del contropiede con cui coglie i suoi personaggi, non si svia, scava, ed ecco la commozione, ecco che la cronaca cede il posto alla poesia perchè del personaggio intravediamo per la prima volta l'anima. A Maria gli occhi si velano di lacrime e, lentamente, chiude la porta con la punta del piede. Tutta la sequenza si svolge sul contrappunto di questa circostanza: la serva è tuttora bambina (si veda come cerca di aprire e chiudere la porta) e, al tempo stesso, gravata dal peso della maternità. Consideri ora il lettore che cosa è divenuto il banale spunto contenuto nel trattamento (« In cucina c'è la serva che sta asciugando i bicchieri e *ogni tanto si guarda la pancia nel vetro della dispensa* »):

« Maria, in cucina, guarda nel cortile. Si incanta, tenendosi una mano sulla guancia.

Il cortile è vuoto. Tutte le finestre sono chiuse. Non si ode un rumore. Lei ferma. Tutto fermo.

Nel vetro della finestra, a poco a poco, una luce: il sole che nasce.

La serva si riscuote, va al lavandino, prende una cuccuma, la riempie d'acqua; poi si mette in bocca il cannello di gomma del rubinetto e beve un sorso d'acqua, ma l'acqua le schizza nell'interno della camicia, e allora fa un salto indietro. Poi agita la camicia, perchè l'acqua che le è andata dentro il seno sgocciola giù.

Toglie dal tavolo di marmo una boccetta di inchiostro e la cannuccia e un foglio di carta da lettera incominciata, e li mette in un cassetto della dispensa. Poi mette la cuccuma sopra il gas, si siede e resta lì, incantata, a guardare la fiamma. A poco a poco i suoi occhi si riempiono di lacrime.

Si guarda il ventre. Si alza in piedi e si riguarda il ventre per verificare se si vede che è grosso. Sì, lo vede grosso! Continuano a uscirle le lacrime lente. Poi si scuote con un sorriso; prende il macinino del caffè, dà un'occhiata alle formiche sul muro, seguendo con lo sguardo tutto il loro nuovo cammino. Sta per mettere giù il macinino (continuando a guardare le formiche) per fare qualcosa contro le formiche, ma ci ripensa e si siede e comincia a macinare. Il rumore sordo del macinino le consiglia di chiudere la porta. Lo vuol fare senza alzarsi. Allora cerca di arrivarci con la punta del piede, sempre continuando a macinare. Per arrivarci deve stendersi tutta, col pericolo di cadere quasi dalla sedia. Ma non vuole alzarsi; ora è un puntiglio, e finalmente ci riesce ».

Il passaggio da un ordine all'altro nel disporre i brani e le sequenze, rappresenta un punto importante di orientamento circa la direzione del lavoro in esame. Nel trattamento, la seconda parte è gremita di episodi e di particolari dispersivi. Il protagonista è condotto su e giù con un perpetuo andirivieni. Ecco il gruppo dei frammenti nella seconda parte:

1) uscito dall'ospedale, Umberto D. entra in un bar; ordina una bibita; nel versare il selz, il barista gliene schizza addosso un poco. (A quest'epoca l'autore mostra assai scarsa padronanza del proprio personaggio *giungendo a confonderlo col protagonista di un'opera precedente*: egli attribuisce infatti al vecchio pensionato la mitezza lunare di Totò il buono e quasi lo stesso gesto di costui quando si rovescia addosso un secchio d'acqua. Leggiamo: « Il padrone allora si mette a gridare contro il barista. Invano Umberto D. cerca di calmarlo e dice che l'acqua fa piacere col caldo che c'è. Siccome il padrone grida ancora più forte contro il barista, Umberto D. prende il selz e ridendo se ne schizza addosso un po' per far vedere che uno schizzo di selz in fondo è soltanto uno schizzo di selz. E se ne va, lasciando interdetto il padrone ». Nella sceneggiatura, al posto di questa scena, c'è invece la primavera che il vecchio incontra uscendo dall'ospedale)...

2) il ragazzo che nasconde il cane nel sacco e sta per gettarlo nel fiume. (Questo particolare un po' comico si muta più tardi nell'angosciosa sequenza di Umberto che s'aggira nel canile municipale)...

3) il vecchio parla con la serva: chi l'ha resa incinta?...

4) si reca al Palazzo di giustizia per chiedere il parere di un avvocato (citiamo questa scena che riassume la direzione centifruga di questa fase di lavoro: « Umberto D. è uscito di casa in fretta col foglio dello sfratto in mano. Ora sale con un grosso ascensore insieme a tanta altra gente al piano superiore del Palazzo di giustizia. Attraversa quegli enormi corridoi, domanda a destra e a sinistra dov'è l'aula XI, poi solleva una pesante tenda e si trova di fronte uno spettacolo inaspettato: un'aula senza pubblico, senza imputati, l'aula della Corte di Cassazione, con tanti giudici vestiti solennemente che ascoltano immobili, muti, un avvocato che fa la

sua arringa quasi sottovoce. Resta un attimo con la tenda sollevata, poi siccome lo guardano, lascia cadere la tenda e va via a passo svelto seguito dal suo cane. Finalmente trova quello che cerca: l'aula XI della sezione penale. Ha incontrato gente di tutte le specie in quegli enormi corridoi; tutti camminano in fretta, c'è anche una donna che corre, chissà perchè. Entra nell'aula affollata dove c'è un gran chiacchierio come in piazza e un imputato sui trent'anni dall'aria molto abbattuta tutto solo su una panca. I giudici non ci sono. Il nostro Umberto guarda in giro, cerca qualcuno. Ecco, ha viso quello che cerca: un avvocato. Lo chiama. L'avvocato si volta, lo riconosce, gli sorride, va verso di lui, ma in questo momento si fa un silenzio improvviso: entrano i giudici con la sentenza: « Assolto ». Mentre due donne si abbandonano a scene di sconforto, l'avvocato esce seguito da Umberto D. del quale si era dimenticato. Umberto lo raggiunge e l'avvocato prosegue lungo il corridoio con lui mettendogli una mano sulla spalla. Vanno nella sala degli avvocati piena di avvocati che entrano ed escono, che si mettono e si tolgono la toga »)...

5) a casa, aspro litigio della coppia clandestina...

6) manovre di uno dei due carabinieri; Umberto evita il calzolaio suo creditore...

7) vende il vocabolario...

8) sul tram in corsa dietro un amico...

9) si aggira a Trinità dei Monti...

10) giunge al Pincio, vorrebbe gettarsi a capofitto dal muraglione (rispetto al finale è un doppione inutile: smorza la tensione che nel film cresce per gradi); incontra una prostituta (questa grossolana registrazione di cronaca scomparirà nella sceneggiatura)...

11) a casa, concerto di un quartetto di amici della proprietaria; il vecchio si sfoga con un pugno formidabile contro il muro: la casa rimbomba...

12) tentativo di suicidio col gas...

13) armeggia a lungo con la scritta: « Merda »...

14) regala un po' di soldi alla serva, poi glieli riprende...

15) avviandosi alla morte, beve per puntiglio la bottiglia di latte in fondo alle scale.

L'autore, nell'elaborare la sceneggiatura, stabilisce il punto mediano della vicenda (uscita del vecchio dall'ospedale); poi sconvolge l'ordine delle scene: taglia, oppure sposta radicalmente. La scena del calzolaio creditore passa dalla seconda alla prima parte; così il colloquio con la serva a proposito della gravidanza, il litigio della coppia clandestina, il concerto del quartetto e, particolare importante, la lunga scena della vendita del voca-

bolario. In definitiva non è rimasto che la minaccia di sfratto; il tentativo di accattonaggio; lo sforzo per sistemare il cane; il tentativo di suicidio presso il passaggio a livello. Perchè l'autore ha sentito il bisogno di queste trasposizioni? Il fatto è che ora il personaggio di Umberto D. è cresciuto, se così posso dire, e si è andata definendo la sua pena e la sua storia; prevale lentamente il tema della solitudine sugli episodi di massa o sulle scene vivacemente colorate: la linea dell'opera sale proprio in questo senso; il silenzio è sempre più il clima del vecchio pensionato fino allo scioglimento finale. Un eccesso di episodi avrebbe interrotto questo sviluppo. Si profila pertanto nella sceneggiatura un ordine poetico, una dialettica, una prima e duratura dimensione. Si veda, proprio nel senso di una più pura solitudine, questa variante: « Si allontana con la sua grossa valigia. Roma all'alba è quasi deserta. A piccole tappe raggiunge via Leccosa... » — Questo nucleo pressochè impersonale si sviluppa nell'ampia sequenza della corsa in tram tra palazzi altissimi e vie squallide. A via Leccosa la scena si svolge così: la megera non vuole accogliere nella sua « pensione » il cane, essa sospetta di Umberto. Lei dove va?, chiede. Umberto confessa che va ad ammazzarsi. « Forse — si legge nel trattamento — aveva una gran voglia di dirlo a qualcuno ». La vecchia e il marito lo credono pazzo poi insistono per mandarlo via. La sceneggiatura cambia totalmente il segno della scena. Qui è Umberto D. che non si decide ad abbandonare il cane, nonostante le lusinghe della coppia; non gli regge il cuore alla vista del luogo e di un orribile cagnaccio. Finisce per allontanarsi mestamente. Il valore della correzione consiste, oltre che nella caduta dell'equivoco grossolano per cui i due figuri paiono sospettare di lui, nel fatto che il vecchio pensionato « non si confessa », non può e non vuole. Ne risulta più intenso il legame tra cane e padrone, più angosciosa la determinazione della morte (5).

La non omogeneità permane nell'elaborazione successiva alla prima sceneggiatura. Il regista riduce le sporgenze più visibili (non intacca però lo squilibrio alla base); e tenta anche di farsi più sotto e legare più strettamente intorno al protagonista gli episodi. Ancora una volta va sottolineato che la storia di quest'opera porta i segni dello sforzo e del tentativo, ora riuscito ora no, di riduzione del frammentario e del caricaturale.

Per giungere al film, regista e sceneggiatore praticano un'altra serie di correzioni e tagli. Appare, in primo luogo, un gruppo di varianti che eliminano espressioni del gergo, un turpiloquio pesante e stonato, oltre che « letterario », espressioni che servono, in teoria, con il loro colore vistoso e apparenza di spontaneità a conferire alla vicenda movenze di cronaca e ad evitare troppi indugi che possono far sentire la presenza dell'autore che osservi ed esponga con occhio e modi alieni dal livello del mondo che rappresenta. Scelgo tre o quattro casi:

quadro 27 — *Umberto*
Chi ci vive con 18.000 lire? Dieci me le piglia la padrona... Mi ha aumentato anche l'affitto quella puttana... Ah... scusi...

Umberto e il vecchio basso continuano a camminare in silenzio...

Il vecchio basso
No, no... puttana... lo dico anch'io abitualmente...

(Il film attenua: Umberto D. non pronunzia l'ingiuria, ma alza le spalle come per dire che ci rinuncia; scompare la ridicola espressione del vecchio basso: « ... lo dico anch'io abitualmente », mutata in: « ... dica, dica pure... Siamo fra uomini »).

quadro 35 —
La serva (riporta i denari al pensionato).
Ha detto tutti o niente.
Umberto
Allora... puttana è...

quadro 378 —
Prende una boccetta di inchiostro sul tavolino e va davanti al muro rotto. Intinge un dito nella boccetta di inchiostro e su un breve tratto di muro ancora intatto scrive a caratteri grandi: Merda.

quadro 302 — *La padrona*
Domani ci sono gli uscieri che la buttano fuori.
Umberto
Col cacchio! Ci sono le leggi... Io pago...

Del pari cresce la sobrietà e naturalezza con cui si articola il dialogato (« Hanno la moneta di mille lire? », corretto: « Mi può cambiare mille lire? »). Qualche confronto:

89 — *Umberto* (alla ragazza)
Caccia via! Io i soldi li trovo. Magari li rubo ma li trovo (pausa). Io ho dato un'occhiata in giro. Ma

Caccia via! Dove vado? Ti pigliano tutti pel collo! Ventimila lire un buco così e ci sono i topi.

ti pigliano tutti pel collo! Ventimila lire e ci sono i topi.	
98 — *Umberto* Sei proprio sicura... che è così?	Sei proprio sicura... che sei così?
La serva (fa un gesto un po' comico come per dire: altro che).	Tre mesi, signor Umberto.
131 — *Il proprietario della bancarella* Ma io non sono mica uno che tira il collo. Le ho detto duemila... basta!	Le ho detto duemila ieri e duemila oggi.
112 — La serva insiste perchè Umberto venga a vedere. Umberto risponde con la testa e con la mano che lui non vuole vedere, e continua a spogliarsi chinandosi dietro il letto e facendo acrobazie perchè niente di lui sia visto dalla serva... Umberto è costretto ad andare a vedere. Umberto fermandosi i pantaloni del pigiama si avvicina alla serratura.	Umberto risponde con la testa e con la mano che lui non vuole vedere, e si avvicina alla serratura.

Segue un gruppo di correzioni che precisano il personaggio di Maria. Nel film, Maria parla sempre il dialetto, e col « tu » (che è mezzo per aggiungere impeto e riserbo insieme); adopera espressioni idiomatiche (« pizza dolce », al posto di « torta », dello scenario). Il regista, inoltre, opportunamente riduce il raggio d'azione dei carabinieri-marionette e il loro viavai. Toglie, qui, il quadro 265 (« ... da un portone esce il carabiniere basso — deve essere stato lì nascosto — e si allontana con l'aria di chi ha spiato e non vuol farsi vedere ») e il quadro 304, che spuntava proprio nel pieno della scena in cui Umberto D. getta il cane tra le gambe della padrona e poi con ansia cerca qualcuno che lo ascolti (« ... A un tratto gli appare davanti il carabiniere, quello basso, che non si accorge neanche di lui. Il carabiniere si ferma sul portone guardando là dov'è la padrona: appena la vede scomparire nell'interno del cinema, quasi di corsa entra nel portone e sparisce lungo le scale »).

Ultimo, un gruppo di correzioni che taglia le più scadenti e frammen-

tarie scene d'insieme (es.: la ribellione all'ospedale); scompaiono numerosi episodi di contorno. Si ha, altresì, una autorevole smentita alla caratterizzazione abituale del film « Umberto D. » come di opera nata sotto il segno del rigore più severo e scarno e scevra di divagazioni; le correzioni, dalla stesura dello scenario al film, appaiono fitte nella prima parte (ma raramente risolutive, cosicchè questa prima parte resta frammentaria, ripetitoria: quasi ogni nuova scena ostacola la precedente o si dissolve nella seguente): verso la seconda parte diminuisce lo scompenso e, dall'uscita dell'ospedale in poi, la narrazione è più persuasiva.

L'autore cerca in particolare di pulire la zona intorno al protagonista onde sollevare tutto sulla linea della situazione centrale. Ma, ripeto, questo lavoro di potatura ottiene esiti parziali. Guardate come ci viene presentato Umberto D. Fin dalle prime battute emerge la sua timidezza (« Il vecchio a disagio per l'abbaiamento del cane, guarda i suoi vicini di corteo con l'aria di chi vuole domandare scusa... »). Ma, subito dopo, questa timidezza viene portata sino al limite in cui scade in un monotono e querulo giuoco di balbettii o di infantili mossette. L'autore insiste più volte sulla somiglianza di Umberto D. con un bimbo: mette a posto le sedie borbottando « come un bambino cui abbiano guastato un caro giuoco »; la suora lo tratta « come fa una mamma col bambino » e gli porge il rosario « come si mostra un giocattolo ad un bambino »; e così via. Qualcosa è stato tolto. Ad es., questi due brani di dialogo:

79 — *Umberto* Guardi... il suo nome è il primo... lei sarà pagato per primo... *Calzolaio* Nono posso più aspettare...	
	Umberto minaccia scherzosamente con la mano il calzolaio, come si farebbe con un bambino.
Umberto Ah, ah, se protesta la metto ultimo...	
44 — *Il vicino di sinistra* Ha visto come friggono le patate... *Umberto* A me piacciono quelle che si gonfiano... Mia madre era brava... Come le faceva bene...	

Tuttavia è rimasto l'infantilismo dell'episodio della banana, dell'offerta dell'orologio (diciotto quadri in tre riprese), e del compito assegnato alla

serva (6). Questo insieme superfluo interrompe la linea fondamentale, distrae, infastidisce come cosa troppo a lungo insistita.

Il lettore troverà il riepilogo del metodo di Zavattini e De Sica, e l'esempio più estremo e chiarificatore di correzioni di primissimo ordine, nella sequenza di Umberto D. che si reca a vendere il vocabolario. Sembrerà poco credibile che anche nel bel mezzo di una sofferta tensione l'autore non riesca a resistere alla tentazione diabolica dell'indugio più caricaturale. Ecco il testo:

Scena XIX.
Via XX Settembre. Esterno, tramonto.
129 —
Umberto agitato e finendo di vestirsi si avvicina a una bancarella di libri. Il proprietario della bancarella sta leggendo un giornale. Si accorge di Umberto.
130 —
I due si guardano in silenzio a lungo.
132 —
Poi il proprietario della bancarella si rimette a leggere il giornale.

Umberto
Facciamo duemila e cinque.
Il proprietario della bancarella
Le ho detto duemila ieri e duemila oggi.

Il proprietario della bancarella riprende a leggere il giornale.
Umberto ha un brivido di freddo e abbottonandosi il bottone superiore del paletot:

Umberto
2mila e 400?

Il proprietario tira fuori da un cassetto 2000 lire e gliele dà.
Umberto resta lì un po' con la mano tesa aspettando il resto ma... l'altro non si commuove, riprende a leggere il giornale, con un'aria decisa.

Umberto ha un secondo brivido di freddo e alza il bavero del paletot, intasca il denaro scuotendo la testa.

Umberto
Glielo dò perchè ho la febbre.

A questo punto, mentre si era andata sollevando una tensione poetica, viene inserito il tono del precedente quadro 53 (alla mensa popolare un commensale consiglia al vecchio gli sciacqui di aceto: noterà subito una « detumescenza ». Umberto D. chiede: Come? Allora l'altro spiega: « E' una parola che trova su qualunque vocabolario ». E Umberto: « Sono uno statale, vuole che non lo sappia? ») e del quadro 115 (Umberto D. consulta un vocabolario: « De...de...de...tu...me... »). Nella sceneggiatura, infatti, segue un brano che spegne nel lettore la pena per questo vecchio uomo con la febbre e il bavero del cappotto alzato:

... fa per avviarsi ma gli viene un pensiero improvviso e prende....... un volume del vocabolario sul cui dorso sono stampate le lettere A-M.
Il proprietario pensa che lo voglia indietro.
Invece Umberto si mette a sfogliarlo.
132 —
Cerca una parola. Ma la vista non è abbastanza buona.

Umberto
Da...da...da... è da... o de?...
Umberto (al proprietario)
Scusi... mi cerchi... Detumescenza... per favore...

Il proprietario, stupito, cerca la parola, guardando alternativamente le pagine del vocabolario e il vecchio.
Umberto si china repentinamente sul cane, mettendogli la museruola. Intanto guarda fuori campo. Come vista da Umberto una camionetta di accalappiacani passa veolce.
Umberto la segue con lo sguardo

poi si rivolge di nuovo verso il libraio.

Il proprietario
Da... da... da... da... da... de...
... pa... pa... de... de... de... tu..:
... Detumescenza dal latino detumescere... diminuzione di gonfiezza. Sgonfiamento.

Umberto
Ah! Pareva chissà che cosa...

Umberto si allontana...

Pio Baldelli

NOTE

1) Il fatto che talvolta un disegno, un abbozzo, una stesura non definitiva conti più dell'opera compiuta, non contraddice in sostanza la nostra constatazione: significherà che il disegno costituiva il punto più alto di maturazione, la conclusione di altri abbozzi o appunti, o la conclusione di un lento lavoro interiore.

La più curiosa furmulazione odierna della poesia come « improvvisazione assoluta » si ritrova presso una certa storiografia cinematografica che disquisisce sulla così detta « novella cinematografica » di Eisenstein. Non intendendo che si tratta di nient'altro che di una poetica e di un personale metodo di lavoro (metodo di lavoro, bisogna aggiungere, che, proprio perchè tale, acquista interesse solo se esaminato in concomitanza all'arte di Eisenstein, oppure citato con veste di esempio in qualche grammatica del film), questa storiografia, dunque, prima attribuisce valore teoretico alla citata « novella », in secondo luogo contrappone questa *teoria* alla « sceneggiatura di ferro » pudovchiniana, che sarebbe la *teoria* della poesia come lenta e rigorosa elaborazione. Siffatto dogmatico teorizzare (che fa nascere la critica dalla critica, e non dalle opere e dalla loro storia) salta clamorosamente per aria solo che si badi ad una delucidazione fornita proprio da Eisenstein. In « Nascita e significato del Potiomkin » (Cinema, 1951, fasc. 65-66), il regista russo parla delle sue « improvvisazioni ». I « leoni minacciosi » furono una « scoperta sul posto »; e così le celebri nebbie. La terza scoperta sul posto fu la scalinata di Odessa (« E' la fuggente prospettiva delle scale che fece nascere l'idea della sequenza e ispirò con il suo slancio la mia immaginazione di regista... ecc. », ibidem). Ma, ecco il punto, si veda ora su quale trama saldissima, doviziosa documentazione, precisione di piano di lavoro proceda l'improvvisatore Eisenstein (senza dire, tanto è ovvio, che anche la così detta « sceneggiatura di ferro » di Pudovchin dev'essere stata suscettibile di scoperte sul posto o di revisioni). Il film nacque da una traccia di dieci righe, contenuta però «nell'immenso scenario — scrive E. — dell'anno 1905, che ho scritto nell'estate del 1925, in collaborazione con Nina Agadianova. Succede, a volte, che uno studioso consultando gli archivi, si imbatta in questo gigante che ha inghiottito nelle sue centinaia di pagine, il vasto fiotto degli avvenimenti del 1905. Che cos'è che non si trova in questo scenario, anche nel corso di una lettura superficiale, in ognuna delle sue righe, in ogni sua allusione?... E' un grande quaderno di appunti, un gigantesco riassunto ove sono annotati i risultati di *uno studio accanito e minuzioso su di un'opera*. Un tentativo di cogliere la fisonomia di quell'epoca... Insomma, è il *lungo inventario che precede ogni lavoro* e senza il quale, per esempio, il singolo episodio del « Potiomkin » non avrebbe potuto diventare il quadro d'assieme

dell'intero anno 1905. *Solo impregnandosi di tutta questa materia, respirandola, vivendola,* il regista è stato capace di servirsi di aride annotazioni come « la corazzata attraversa la squadra senza che un colpo sia sparato », o come « una vela è gettata sui marinai condannati alla fucilazione », per trarre, *d'improvviso,* nel caso della ripresa, da queste brevi linee di scenario, la sequenza che gli storici del cinema contano tra le più emozionanti del film. Se ogni linea dello scenario si è mutata in sequenza, la metamorfosi era in germe non nel testo, per necessità laconico, dello scenario, ma nel ribollire dei sentimenti che esso suggeriva al suo realizzatore, sotto forma di immagini vive, nel corso della lettura di queste brevi frasi, *semplici richiami di ricordi portati a lungo entro di sè, e maturati. Grazie a questo lavoro preliminare,* ci era possibile, senza perdere il contatto con la verità, lavorare di fantasia, aggiungendo ora una sequenza non prevista dallo scenario (la scalinata di Odessa per esempio), ora un particolare assolutamente imprevisto (la nebbia nella scena del funerale); insomma tutte le scoperte sul posto.

Anche Eisenstein, dunque, ha la sua pista di lancio, la sua stesura più o meno « di ferro ». Il maggiore o minore ordine e il diverso margine di « invenzione » dipende dalla diversità di temperamento, dalla diversa qualità della poesia (Eisenstein non ha niente del tipo-Pudovchin che è « quasi sereno », e socievole, che « narra », che scava i caratteri e le psicologie e ragiona pacatamente: in E. l'intelaiatura è invece tutta una serie di possenti rotture dell'ordine « narrativo » e « veristico »).

Potrebbesi replicare: nel Messico, non v'è dubbio, E. « improvvisa ». Certo: ma nel senso che improvvisa appunti, abbozza, prova. E che altro può essere quella sovrabbondanza di pellicola girata, decine e decine di migliaia di metri di pellicola, se non uno studio preparatorio e un continuo abbozzo, la più lirica antologia di appunti: nell'intenzione dell'autore una frase, cioè, precedente la stesura definitiva? Il montaggio non poteva consistere, perciò, solo nella meccanica congiunzione dei pezzi o nel normale lavoro di lima: sarebbe occorsa, invece, una lenta e complessa elaborazione da parte dell'autore.

2) Nel finale, se mai, l'errore è di misura: dopo il tentativo di suicidio, Umberto D. giuoca troppo, si muove troppo, parla troppo; la ricerca del simbolo è eccessivamente scoperta: avrebbe dovuto concludere un momento prima, evitare il peso della contrapposizione bambini-vecchio, vita-morte; inoltre, è poco credibile il fatto che nessuno gli dica niente per il tentativo di suicidio o per l'imprudenza, e che nessuno si accorga: eppure c'è molta gente e molte macchine dietro le sbarre.

3) « Ladri di biciclette » è del '48: esperienza importante che si inserisce anche nella composizione dell'opera in esame. E non tanto per il ricorrere puntuale di certi elementi (il disoccupato e il bambino, il vecchio e il cane; la ricerca della bicicletta e la raccolta dei denari per pagare gli arretrati della pigione, e così via), quanto per la struttura stessa della narrazione (la città, e un poveraccio sempre più in ansia, tra la gente, per le strade, in una trafila di ambienti) e la linearità e successione con cui la vicenda si articola.

4) « Il vecchio lo mette sotto l'ascella e si siede in un angolo, immobile, perchè dice che non bisogna fare movimenti se no il termometro sale artificialmente. Allora la serva ride e gli fa il solletico perchè si muova »...

« La serva abbassa in fretta le tapparelle e si mette a guardare la scena da dietro le tapparelle. Invano Umberto D. la chiama perchè gli porti una borsa di acqua calda. Lei segue con attenzione spasmodica le mosse dei due carabinieri che starebbero venendo alle mani se gli altri non li separassero. Ma si ode improvvisa la voce della padrona che chiama Giovanna. La serva scappa via dicendo con soddisfazione che i carabinieri fanno tutto questo per lei »...

« ...la serva gli guarda la gola con la lampadina elettrica, ma non vede le placche bianche, vede però tante cose che non ha mai visto, e le descrive al vecchio in un modo che finisce per spaventarlo del tutto »...

« La serva aggiunge che domani la padrona si sposa e ride nel dire questo, dice che la padrona farà tante corna a suo marito, ma poi si mette a piangere quasi pentita di aver dimenticato il suo dolore personale... Il vecchio mentre fa la pulizia al cane, le fa tante domande per aiutarla a rintracciare il padre. Lei dice che quando la pancia si vedrà, si butterà giù dalla finestra ».

5) Il lettore riveda nel trattamento anche queste sfasature: alla mensa popolare: « Uno si tira sù un pantalone per mostrare una vena varicosa, un altro sarebbe pronto a togliersi la giacca affinchè gli vedano un'antica ferita, ma il nostro Umberto D. se ne va disgustato e spaventato ».

« Umberto D. dice che lui capisce quanto è strana la vita dal costo delle cravatte. Una bella cravatta costa 1500 lire e lui con questa somma ci mangia quattro giorni. Si perdono nelle cifre e nelle esclamazioni. A pochi passi da loro due automobili si sono appena scontrate. Niente vittime, ma grossi danni e tanta gente intorno. I fanali sono fracassati. I due vecchi guardano e continuano i loro ragionamenti. Con un fanale, dice Umberto D., io ci vivrei un anno. L'altro non ci crede. Allora domandano cosa può costare un fanale, lo domandano proprio al padrone della macchina più sinistrata. Lui dice una cifra e loro si allontanano seguitando a far conti ad alta voce come se alle loro spalle non fosse successo niente. Il nostro Umberto assicura che gli basta ancora vivere cinque anni, lui vorrebbe morire nel 1955. E siccome spende 200.000 lire l'anno, con il prezzo di una di quelle due automobili sarebbe sistemato fino al giorno del Giudizio Universale. A proposito, oggi Umberto D. si sente davvero poco bene... ».

6)

quadro 204 — *Umberto*
Ah!... siedi, siedi... Banana...

205 —
Umberto mostra la banana al vicino, con orgoglio, poi indica una sedia alla serva.
206 —
... Umberto mangia la banana a bocconcini, gustandola molto, come un bambino gusta il gelato.

quadro 137 — *Umberto*
... Hai fatto il compito?
La serva (come colta in fallo)
No...
Umberto (ironico, addolorato)
Gia... non hai tempo... Certo... non hai tempo... Certi guai ti capitano perchè non sai la grammatica... sì... sì... tutti se ne approfittano degli ignoranti.

Il film di avanguardia il film astratto e il futurismo

Caro Bragaglia, mia moglie mi ha tradotto, spero correttamente, il suo articolo « Richter e i futuristi », e io colgo l'occasione per rispondere a un invito che mi è stato rivolto, appunto, a questo fine dalla « Rivista del Cinema Italiano ». Prima però di entrare nel merito del suo articolo desidero dirle quanto sia lieto di avere sue notizie, anche se questo primo contatto con lei dopo venti anni avviene sotto forma di un suo rimprovero, per non dire di una accusa.

Sì, ricordo, e con nostalgia, i tempi del futurismo e i giorni passati con Prampolini e Vasari a Berlino e a Roma; ricordo le incantevoli terme Avignonesi, dove incontrai anche lei, contornate da locali notturni, danze, teatri moderni e donne stupendemente belle. Sì, ricordo anche il mio subitaneo risveglio all'arte moderna al Herbstsalon del 1913, allorchè Marinetti si diede a infettare un furibondo entusiasmo in un pubblico incline a riceverlo, sfidando al tempo stesso questo pubblico con lampeggianti discorsi e offrendo a piene mani violenti opuscoli, i quali venivano distribuiti già il giorno successivo dal direttore stesso del Herbstsalon e dal « Der Sturm », Herwarth Walden, personalmente alla maggior parte dei vetturini e dei tassisti nelle strade di Berlino, suscitando scandalo sia fra questi stessi che fra la loro clientela. Sì, il futurismo! Tutti ci ha influenzato con il suo entusiasmo, con la sua vitalità senza limiti, con i suoi elementi costruttivi e distruttivi. Non lo metto in dubbio: la scoperta della simultaneità ci ha dato sensazioni che mi sembrava di avere desiderato per lungo tempo; e il dinamismo, d'altra parte, ha confermato a tutti noi il tremendo ottimismo di una epoca nuova e insieme... la nostra giovanile arroganza. Io ho amato il futurismo e ancora oggi lo amo come l'ultimo dei grandi movimenti artistici del nostro tempo che abbia saputo opporsi all'accademismo.

Dopo un simile esordio sembrerebbe assolutamente logico di continuare affermando che l'esperienza del futurismo ha condotto alla fine me, in quanto artista, alla espressione cinetica del dinamismo, ossia al film. La cosa però

non è andata proprio così e qui è il punto nel quale il mio amico Bragaglia erra.

In realtà, e a dispetto del mio sentimento spontaneo di amicizia per i futuristi, per Bragaglia, Prampolini, Vasari e altri, il mio destino non fu determinato dal futurismo. Come pittore il mio destino mi portò addirittura nella direzione opposta, lontano dai problemi della simultaneità e del dinamismo e verso la esplorazione dei concetti del cubismo, ossia verso i problemi statici, e di là alla orchestrazione di rapporti formali elementari (di forme astratte); di là ancora a lavori che, pur rimanendo nel campo statico, contenevano però una sensazione dinamica di carattere « negativo »: il desiderio di arrestare il tempo nel suo corso, di fermare il fluire del tempo e invitare gli uomini alla meditazione... Da questi lavori, per uno sviluppo logico, il mio destino mi ha portato al film.

Sviluppo senza dubbio paradossale, lo ammetto, ma questa è stata la mia vera sorte. Questo sviluppo può anche spiegare il fatto che io non abbia posto la nascita del film astratto o di avanguardia in relazione con i futuristi, le cui concezioni avrebbero reso logico questo rapporto.

A me sembra che nel rispondere al suo articolo io dovrei mettere in chiaro soprattutto due punti:

Primo punto: se io provengo dal futurismo. Questo lo nego.

Secondo punto: se il futurismo abbia prodotto i primi film astratti dai quali derivarono poi gli altri e se io neghi anche questo fatto.

Io sono completamente d'accordo con Bragaglia nel pensare che i moderni film d'avanguardia (film sperimentali o « poesia in film », come mi piace di chiamarli) sono nati dai problemi che sono stati posti dall'arte moderna. « Il salto che il nostro amico Richter fa tra il 1912 e il 1919 è acrobatico e gigantesco... ». Lo è senza alcun dubbio, se uno parte dalla premessa che il film d'avanguardia è nato dal futurismo, e non da alcuna altra fonte dell'arte moderna, fonte non collegata col futurismo o da esso influenzata. E' senza dubbio un salto se uno ignora la possibilità che il film di avanguardia sia derivato da differenti tradizioni e sia nato con diversi motivi e fini. Per rendere chiaro questo punto vorrei qui citare alcuni tratti di un articolo che pubblicai nel febbraio 1952 sulla rivista « Magazine of Art » di New York.

« Influenzato dal cubismo, e dalla sua ricerca della struttura, ma non soddisfatto di quanto offriva, io mi trovai nel periodo 1913-18 sempre più assorbito nel conflitto creato dall'esistenza di sopprimere ogni espressione spontanea, al fine di raggiungere la obiettiva comprensione di un principio fondamentale con cui potessi dominare « il mucchio di frammenti » ereditato dai cubisti. Perdetti così gradualmente ogni interesse per l'argomento, per qualsiasi argomento, fino a concentrare la mia attenzione sulla opposizione fra positivo e negativo (bianco-nero), che almeno mi offriva una ipotesi pratica tale da permettermi di stabilire i rapporti fra una parte

di una pittura e l'altra. Una volta posto su questa strada la « forma » come tale divenne un ostacolo e dovette essere rimpiazzata da suddivisioni rette o curve della tela, che divenne a sua volta una superficie nella quale si dovevano disciplinare rapporti fra opposti. La ripetizione dello stesso elemento in differenti parti della tela, e ripetizioni attuate con maggiori o minori variazioni, consentivano un certo controllo del problema.

« Un giorno in cui mi trovavo a lottare con questo problema, al principio del 1918, Tristan Tzara battè sul muro che separava le nostre due camere in un piccolo albergo di Zurigo e lì per lì mi presentò a Viking Eggeling. A quanto sembrava, infatti, egli era intento allo stesso genere di ricerca estetica. Dopo dieci minuti Eggeling mi mostrò alcuni dei suoi lavori. Il completo accordo che nacque fra noi su questioni sia estetiche che filosofiche, simile a una specie di « identità entusiastica », ci condusse spontaneamente a una collaborazione intensa e a una amicizia che durò fino alla morte di lui nel 1925.

« Mentre io ero solo agli inizi, Eggeling aveva già sviluppato una teoria completa ed elaborato un sistema funzionale. Come me, egli aveva preso come punto di partenza il concetto cubista della forma elementare, ma aveva trovato poi in Henri Rousseau una tecnica di « orchestrazione » (per esempio le piante che Rousseau mette nei suoi quadri di « foresta vergine », gli alberi dei suoi viali, i piccoli uomini, simili a note musicali, delle sue lunghe strade) che lo aiutò a rendergli più chiara la strada che doveva percorrere. La dinamica del contrappunto di Eggeling, che egli chiamò *Generalbass der Malerei*, abbracciava generosamente e senza alcuna discriminazione ogni possibile rapporto fra le forme, incluso quello dell'orizzontale e del verticale. Il suo modo di affrontare il problema, che era metodico al punto di essere scientifico, lo portò allo studio analitico del comportamento degli elementi della forma in condizioni differenti. Egli cercò di scoprire quali « espressioni » una forma avrebbe e potrebbe avere sotto le varie influenze degli « opposti »: piccolo rispetto a grande, luce rispetto a oscurità, uno rispetto a molti, cima rispetto a fondo, e via di seguito. Congiungendo (« equilibrando ») i contrasti più forti dei più vari ordini intimamente coi loro opposti attraverso somiglianze da lui chiamate « analogie », egli era in grado di comprendere una molteplicità illimitata di rapporti. Gli elementi di contrasto erano usati per drammatizzare due o più complessi di forme; le « analogie » erano usate entro i complessi stessi di forme per porre queste nuovamente in relazione ».

« La collaborazione fra Eggeling e me ebbe un certo numero di conseguenze:

1) La nostra ricerca ci condusse alla esecuzione di un gran numero di disegni come quelli consistenti in trasformazioni di un elemento formale in un altro. Questi furono i nostri « temi » o, come li chiamavamo, i nostri « strumenti », per analogia con la musica, questa fu la forma d'arte

che ci ispirò considerevolmente. Sentivamo « la musica della forma orchestrata ».

2) Questo metodico contrasto-analogia, questa « orchestrazione » di un dato « strumento » attraverso differenti stadi, ci impose finalmente l'idea di una continuità.

3) Allorchè nel 1919 riuscimmo a stabilire finalmente una linea definita di continuità su spazi non limitati, ci accorgemmo della esistenza di un genere di rapporto molteplice e dinamico che invitava l'occhio a « meditare ». Il processo contrasto-analogia aveva creato una energia che andò crescendo man mano che i rapporti si moltiplicavano. Ecco che l'inizio, costruito secondo i piani, sta in armonia con la fine, e così la prima parte sta in armonia con la seconda, la seconda con la terza, la sinistra con la destra, la parte superiore con quella inferiore e ciascuna parte con qualsiasi altra. Senza averne avuto l'intenzione eravamo arrivati a un genere di espressione dinamica che produceva una sensazione piuttosto differente rispetto a quella resa possibile nella pittura di cavalletto. Questa sensazione sta nello stimolo che l'occhio memore riceve quando trasferisce la sua attenzione da un dettaglio, fase o sequenza a un'altra, la quale può essere continuata indefinitamente. Ciò avviene perchè il tema estetico è null'altro che questo: il rapporto fra ciascuna parte e il complesso. Seguendo a questo modo il processo creativo, colui che guarda lo sente appunto come un *processo*, non come un singolo *fatto*. In questo modo l'occhio viene stimolato a realizzare, attraverso la *necessità di ricordare*, una partecipazione particolarmente attiva; e tale attività, d'altra pare, porta con sè quel tipo di soddisfazione che uno potrebbe provare qualora scoprisse improvvisamente nella sua immaginazione forme nuove e non comuni.

Il passo logico che avevamo fatto verso lo spazio non limitato ci aveva già buttato, per così dire, fuori del mondo della pittura di cavalletto. Dopo che ciascuno di noi nel 1919 aveva terminato il suo primo spazio continuo cominciammo a capire che avevamo ricevuto più di quanto avevamo richiesto: ossia la necessità di liberare questa « energia » accumulata in movimento vero! Mai avevamo lontanamente pensato a ciò durante la nostra collaborazione. Eppure il fatto era lì. E il movimento implicava il film. Ciò che facemmo in questo processo, e ciò che non credo altri abbiano fatto, era di stabilire una linea di tradizione ininterrotta da Cézanne ai cubisti, all'arte astratta, fino al film, (ricercando esclusivamente l'articolazione della forma astratta in quanto ultimo passo di questo sviluppo dell'arte moderna). A noi non interessava il film in sè, nè avevamo mai pensato di usare questo mezzo nuovo e di facile sfruttamento per puro amore di esso. Al contrario. L'avvio deciso che prendemmo in questa direzione ci lanciò, per così dire, dai problemi bidimensionali verso i problemi dello spazio e del tempo. Questa esperienza era inattesa quanto logica e irresistibile, tanto irresistibile che non potemmo evitare di farvi fronte. Eravamo dei pittori lanciati dal

più vasto di quelli della pittura. Tuttavia però, quali investigatori *del problema dell'espressione plastica,* non mutammo la nostra disposizione e a comprendere il *funzionamento* della forma pura (astratta).

Secondo punto (se il futurismo abbia prodotto i primi film astratti dai quali derivarono poi gli altri e se io neghi questo fatto). Devo premettere che io non sono uno studioso di storia, ma soprattutto un artista e piuttosto attivo, sia come autore di film che come pittore. Io non nego affatto la priorità del Futurismo nella sua concezione del dinamismo, della simultaneità, del movimento (circolare, elissoidale, a spirale). Queste idee furono introdotte nell'arte moderna già nel 1911 o persino nel 1909. Io non ho mai inteso dire, nè penso di avere mai detto, che Duchamp abbia creato il concetto del dinamismo. Egli lo ha semplicemente trasformato « en Français ». Devo ammettere però che, leggendo gli articoli di Aristarco e di Bragaglia, resto stupito della enorme quantità di cose che io non so. Io non sapevo per esempio, fino alla lettura del libro di Guido Aristarco « Teorie del Cinema » e del « Cinema Nuovo », che vi erano stati dei film futuristi astratti. Nel 1923 io incontrai a Roma diversi fratelli Bragaglia, ma non vidi nè seppi mai, nè prima nè in seguito, di alcun film italiano astratto; in ogni caso non ne ebbi conoscenza allora. Se di qualche film abbiano fatto menzione Bragaglia o Prampolini o Vasari, devo dire di averlo totalmente dimenticato. Se ho commesso un errore, non sono certamente il solo ad aver fatto ciò. Allorchè l'olandese Theo van Doesburg, pittore ed editore della rivista d'arte « De Stijl », visitò Eggeling e me in Germania nel 1920, egli considerava i nostri film come espressioni indipendenti e come i primi di questo genere (si veda « De Stijl », N. 4, Maggio 1920)... eppure egli conosceva Marinetti, Severini e gli altri futuristi e il movimento futurista in generale assai più intimamente di me, dato che andava a vedere questi artisti in Italia ed essi collaboravano alla rivista « De Stijl ». Così pure io non ricordo affatto che ci sia stato un film intitolato « Perfido Incanto »; non ricordo nulla della Fotodinamica di Bragaglia, o della rivista « La Ruota » e di altre consimili cui egli allude. Se quegli anni che vanno dal 1912 al 1919 furono da me lasciati in certo modo all'oscuro, ciò non fu dovuto a mancanza di interesse per l'opera dei futuristi, nè alla volontà di cancellare in mala fede la loro priorità, ma fu dovuto a quel mio sviluppo che ho descritto sopra e che mi condusse per strade così differenti da impedirmi persino di sfiorare quei paesaggi del futurismo che amo ricordare e dai quali amo essere ricordato... anche se in essi io non abbia mai effettivamente vissuto. Si potrebbe anche considerare il fatto che il contatto diretto con l'arte e gli artisti italiani fu interrotto durante più di venti anni ricchi di esperienze e non certo per causa mia.

D'altra parte, se i futuristi italiani hanno fatto veramente i primi film astratti,che io me ne renda conto o no, essi hanno fatto i primi film

astratti!!! Non vi è più nulla da dire. In un caso tale la mia personale vanità non ne resterebbe in alcun modo ferita! Se con i miei primi film astratti, con le mie teorie, con la mia concezione del ritmo in quanto nucleo originale di ogni espressione filmistica (si vedano i miei libri) io ho scoperto una terra che era già stata scoperta da altri, sarò assai lieto di incontrare questi altri e di stringere loro la mano con gioia: da scopritore a scopritore.

Mi rendo naturalmente conto benissimo, per quanto mi riguarda, che il fatto di non sapere molte cose non può cambiare la loro importanza storica, la quale può trovare nuove valutazioni... che a noi tutti rendano giustizia. In realtà gli articoli di Aristarco e di Bragaglia mi hanno reso estremamente curioso di vedere quei film e quei documenti a cui si fa riferimento nei paragrafi A) e B)... e ciò tanto più in quanto io sento molto decisamente che il ruolo del futurismo non è ancora finito, anche se ormai sono passati ben quaranta anni. La ricerca tendente a stabilire dove e come i film futuristi si innestano nello sviluppo generale del film sperimentale è cosa che certamente mi interessa nella mia qualità di pittore moderno, di autore di film, di studioso di storia... e di « scopritore ». Fino a che non avrò trovato e visto questi film e questi documenti (spero ciò possa avvenire l'anno venturo in Europa), le devo chiedere, caro Bragaglia, di voler ritirare il titolo onorifico di « uomo informatissimo » che lei mi ha affibiato nel suo articolo.

Per concludere queste mie dichiarazioni, vorrei considerare da un punto di vista più generale questa discussione circa la « priorità » (che del resto richiede ancora ulteriori precisazioni in materia di dati storici e della loro importanza). Non c'è alcun dubbio che in questo Rinascimento che noi chiamiamo arte moderna i futuristi abbiano portato come loro contributo peculiare (oltre ad altre cose) il concetto del dinamismo. Tale concetto, che sia stato o meno sviluppato praticamente in seguito in movimento reale, ossia in film, appartiene a loro. Che questo concetto sia stato più o meno realizzato sulla celluloide secondo lo stile dei quadri futuristi io non posso dire. Ma supponiamo pure che ciò non sia stato. Le loro teorie entusiastiche e piene di vitalità, le loro violente prese di posizione, servirono tutte a rendere noti i loro concetti a ogni artista giovane e a influenzarlo nei primi anni del suo lavoro creativo. Questo è un fatto fuori discussione.

L'altro fatto è che, a dispetto di tutto ciò e contro quanto ci si poteva attendere, il dinamismo come concetto estetico non ha resistito molto nell'arte moderna. In realtà, allorchè io da giovane venni a Parigi, fui sorpreso di sentire i giovani artisti moderni parlare con ammirazione dei quadri futuristi mostrando all'atto stesso disgusto per quel dinamismo pittorico che faceva loro dire « le sale mouvement ». Era avvenuto infatti che il futurismo si era trovato di fronte la forte tradizione estetica della

Francia, la quale puntava, col cubismo, alla pittura bidimensionale e statica. Poichè la promessa naturale del dinamismo stava invece nel movimento (ossia, in ultima analisi, nel film, e non nella pittura bidimensionale), il futurismo si è incontrato con la tradizione francese.

A questo punto il sorprendente spettacolo rivelò un fatto interessante: una tendenza storico-artistica che era nata col secolo (quello che aveva inventato le automobili, gli aeroplani, il cinema, la radio, ecc.) e che era stata scoperta entusiasticamene dai futuristi, non ha resistito a lungo nell'arte moderna. I futuristi, essi, sentirono l'impulso emotivo prodotto dalla rivoluzione della tecnica e lo espressero col dinamismo e colla simultaneità, ma il movimento artistico in quanto tale scomparve dopa una mezza dozzina di anni. E poi, una volta entrata nella storia, quella stessa tendenza artistica che trascinò i futuristi e fu da essi trascinata avanti, ecco che ricompare di bel nuovo nei luoghi più « inverosimili » a continuare di fresco, partendo da posizioni quasi opposte, l'opera che era stata prima abbandonata... a continuarla su nuove basi, con altri uomini, con rinnovato entusiasmo, nella stessa direzione. E' proprio come se questa tendenza storica avesse bisogno, oltre che del suo primitivo impulso rivoluzionario, anche delle correnti stabili delle forze tradizionali.

Io penso che è in una simile prospettiva generale che noi potremo trovare il giusto posto per i giusti dati storici e, al tempo stesso, per la valutazione dei diversi contributi e tendenze. Più ancora: potremo trovare la prova innegabile del fatto che il film moderno è parte dell'arte moderna, il suo necessario prolungamento e, in un certo grado, il suo compimento.

Hans Richter

Sono felicissimo, e con me lo è l'amico Prampolini, di esserci incontrati ancora con H. Richter, e, beninteso, accetto le sue sincere spiegazioni cordialmente; tanto più che c'è un equivoco, tra noi. E cioè, che lui parla di primo film astratto e noi di primo film d'avanguardia, in genere. Antecedentemente al primo film astratto furono prodotti dei film italiani rivoluzionari come concezione e come tecnica, che già tendevano all'astratto. Il mio film Richter può vederlo alla cineteca di Parigi, rue de Messina; quello contemporaneo al mio, di A. Ginna, può esser visto nei pezzi staccati che l'autore conserva ancora.

A proposio di pittura puramente astratta, e in fatto di priorità, Prampolini è più documentato di me; ma io segnalo un articolo mio sulla scenografia astratta uscito in Teatro Scenario nel 1952.

Auguri al geniale Hans Richter!

A. G. B.

Lettere al direttore

Il cinema ed il 7 giugno

Caro Direttore,

permettimi d'usare di questa tribuna libera per fare, con la speranza che altri intervengano a dir la loro, qualche riflessione con la penna in mano, su quanto è accaduto il 7 giugno.

Il 7 giugno è stata condannata dalla maggioranza degli italiani la politica dei governi che avevan preceduto tale data: tra questa politica c'è anche la politica cinematografica. Tralasciamo, perchè altri se ne sono occupati a lungo, gli aspetti artistici e culturali riguardanti la censura e le pressioni su Enti e Banche; soffermiamoci sugli aspetti economici. La condanna della politica cinematografica dei precedenti governi sta scritta nelle cifre ufficiali pubblicate dalla Società Italiana Autori ed Editori, perchè da esse si desume che tale politica è stata antinazionale e illiberale: si pensi, per esempio, che a pag. 146 del volume « Lo spettacolo in Italia » pubblicato dalla S.I.A.E., si dice nella tabella 52 che su 4998 film in circolazione in Italia nel 1952, soltanto il 21,8% erano nazionali, col risultato che circa il 67% dei proventi del nostro mercato sono andati a film stranieri o, in altri termini, che su 81 miliardi spesi dal pubblico solo 27 miliardi sono andati a film nazionali, e gli altri 54 miliardi a film stranieri. Nel 1942 i film nuovi stranieri erano solo il 57%, nel 1952 sono stati il 72,8%: peggio di coloro che hanno distrutto l'economia italiana!

Infatti la cosiddetta stampa tecnica — ma in realtà paragovernativa — quando, 10 giorni prima del 7 giugno, pubblicò in prima pagina un bel quadro dell'evoluzione economica del mercato italiano dal '47 al '52, pubblicò tutti i dati riguardanti il numero degli spettatori, l'ammontare degli incassi in miliardi di lire, le giornate di spettacolo, l'incasso medio annuo per cinematografo, il prezzo medio del biglietto, ma non pubblicò — perchè non le conveniva — quanto, in tanta bazza, era andato agli italiani e quanto agli stranieri!...

Credo che sia stata proprio questa rivista, fin dal suo primo numero, ad indicare il pericolo d'allagamento del nostro mercato: chiunque, aprendo un giornale di Roma o di Milano, in un giorno qualsiasi d'estate o d'inverno, si fosse messo a contare allora sul totale quanti degli spettacoli fossero italiani e quanti stranieri, si sarebbe reso conto che i film italiani non andavano quasi mai oltre il 20%.

A questa dolorosa constatazione si suole rispondere che la « liberazione degli scambi » sarebbe necessaria per aprirci i mercati stranieri. Perchè indispensabile? Lasciamo stare che SCIUSCIA', ROMA CITTA' APERTA e simili ci avevano aperto i mercati stranieri molto prima di questa nostra politica di « liberizzazione »; lasciamo stare, ma dove vanno i frutti di questa politica quando, secondo cifre ufficiali, il rapporto di esportazione tra noi e gli U.S.A. era di 1 a 8, cioè per ogni film italiano esportato negli U.S.A. ben 8 film U.S.A. sono stati importati in Italia? E poi dove sono i dollari « freschi » a noi accreditati in virtù di questi scambi liberizzati? Non interessa l'economia nazionale che qualche singolo produttore si sia fatto e si trattenga all'estero un gruzzoletto di valuta pregiata. Finchè l'Ufficio Italiano dei Cambi non pubblicherà ufficialmente l'ammontare della valuta da esso incassata per l'esportazione dei film italiani, nessuno crederà ai vantaggi di una politica di « liberizzazione degli scambi » che si traduce solo in una liberizzazione delle importazioni...

Ci sono poi altre due grosse piaghe che questa Rivista ha già denunziato (anno II n. 3; anno II n. 6) e cioè quella dei film italiani fatti con « *fondi congelati* », e quella del *senso unico degli scambi*. Senza stare a ripetere le argomentazioni di tali « Lettere al direttore », che ognuno può leggere nei numeri indicati, ricorderò soltanto le conclusioni: che i film realizzati con « fondi congelati » sono utili all'economia nazionale nel solo caso che siano capaci di portare valuta pregiata fresca all'Ufficio Italiano dei Cambi, e questo finora si è visto poco o punto. E d'altro lato che i produttori italiani non possono rischiare di perdere, per colpa della politica governativa, i 30 milioni di lire che, come è stato dimostrato per molti film, si possono ricavare dai mercati cosiddetti orientali.

Questa politica è stata condannata il 7 giugno e gli elettori aspettano una politica nuova anche nel settore cinematografico: una politica che guardi alla sostanza ed all'interesse nazionale. Che serve aver fatto lavorare alcune migliaia di comparse e di operai nel QUO VADIS? e nel PRINCIPE DELLE VOLPI se, in cambio, la bilancia dei pagamenti con gli U.S.A. è stata defraudata di alcuni miliardi? A che serve far circolare nella sola Italia i fondi congelati se i film fatti con essi non producono valuta pregiata fresca e, dissanguando i nostri « conti cinematografici », indeboliscono continuamente la nostra posizione?

La politica nuova che si auspica è una politica nazionale e di sostanza

economica costruttiva. Nessuno può pensare nel 1953-54 a tornare indietro, sopprimere la libertà, a ridurre a zero le importazioni, rinunziare a film come LUCI DELLA RIBALTA e IL RITORNO DI VASSILI BORTNIKOV; nessuno può sensatamente pensare a cose simili, ma è certamente possibile elaborare una politica economico-cinematografica che stabilisca un migliore equilibrio tra i precedenti rapporti di scambio (1 a 8 con gli U.S.A. e 1 a 0,7 con l'oriente); ed infine che regoli sull'entrata di valuta pregiata la fuoriuscita di fondi congelati, che sono controvalore di tale valuta: se i fondi si trasformano in pellicola e questa in valuta, essa deve rientrare in Italia. Il problema non è corporativo: non riguarda le sole associazioni di industriali dello spettacolo, nè i soli sindacati di lavoratori dello spettacolo: esso riguarda l'intera economia nazionale. Che cosa può importare al laniere di Biella ed ai suoi operai o all'agrumicultore d'Acireale ed ai suoi braccianti, che la Società X o Y abbia dato lavoro e fabbricati prodotti con fondi congelati, se ciò non migliora quel generale equilibrio dei pagamenti cui essi pure sono interessati per le loro esportazioni ed il loro fabbisogno tecnico? In questo campo occorrerà uscire dal generico e dai trionfali comunicati sugli accordi Italo-Americani e sugli iperbolici incassi di qualche film italiano in America.

Solo un maggiore e reale coordinamento tra i Servizi dello spettacolo e il Ministero del Commercio Estero potrà chiarire questa ingarbugliata matassa. Non bisogna essere un grande economista per capire quanto entra e quanto esce di valuta in rapporto alla cinematografia e basare su ciò ogni atto di politica cinematografica. Un'altra cosa da fare è non confondere più la libertà d'importazione con la concessione dei nulla osta di proiezione ai film non nazionali parlati in lingua italiana (doppiati), di cui alla legge 26 luglio 1949 n. 448: la libertà d'importazione non ha nulla a che vedere con la indiscriminata concessione di permessi di doppiaggio. Non si deve pagare la libertà di vedere qualche capolavoro con l'assorbimento di migliaia di porcherie!

Questa necessità di revisione non è sentita soltanto da questa Rivista, ma perfino dai più competenti giornali tecnico-finanziari: « 24 ORE » infatti il 26 agosto, dopo aver attaccato la Direzione Generale dello Spettacolo, scriveva tra l'altro: « ci sembra tempo che il contribuente — o meglio, qualche suo rappresentante in Parlamento — getti uno sguardo sui misteri teatrali, cinematografici e rivistaioli romani, allo scopo di mettere in azione gigantesche forbici ». Altri attacchi alla passata politica cinematografica sono venuti da altre parti sia d'opposizione che di fiancheggiamento del nuovo governo: c'è quindi bisogno di cambiare.

* * *

Forse le cose non cambieranno molto anche se nel nuovo governo una personalità nuova e non prevenuta è stata preposta ai Servizi dello

Spettacolo. Si è sparsa la voce (non dissipata dalla conferenza-stampa del 10 ottobre) che il nuovo Sottosegretario sia contrario ai cosiddetti « premi governativi ». Questo dei premi è un problema spinosissimo perchè, mentre sarebbe *veramente pericoloso* andarlo a toccare *nell'attuale situazione* dell'industria cinematografica nazionale, non si può ignorare che l'attuale sistema non è dei più felici. Tu stesso, caro Direttore, nel numero 4-5 hai avuto modo di rilevare alcuni assurdi ai quali si arriva con l'attuale sistema d'aiuti governativi:

« E' immorale, infatti, che un film come *Catene* incassi dallo Stato (denaro dei contribuenti) a titolo di premio, più di 60.000.000, mentre *Francesco giullare di Dio* ne riceve allo stesso titolo soltanto 3.600.000. Abbiamo citato *Francesco*, ma lo stesso avviene per *La terra trema, Umberto D.* e, insomma, tutti quei film che non solo dànno prestigio al nostro cinema, ma portano della valuta pregiata — sono quelli che si vendono all'estero — così necessaria alla nostra bilancia commerciale.

Lo Stato, insomma, favorisce i film brutti, mentre esalta nelle pubbliche manifestazioni, in Italia e all'estero, i buoni ».

Nel già citato articolo, « 24 ORE » scriveva pure: « nessuna giustificazione artistica hanno difatti i miliardi ed i milioni che escono dalle casse dello Stato per gli scopi suddetti » (cinema, teatro e rivista). Non possiamo però nasconderci che il citato giornale tecnico-finanziario dimentica che tali miliardi e milioni provengono dallo spettacolo stesso, cioè sono semplicemente un parziale ristorno delle tasse erariali sugli spettacoli, i quali, oltre essere tassati durante la fabbricazione come tutti gli altri prodotti, subiscono all'atto della presentazione al pubblico una nuova ingentissima imposizione di diritti erariali. Su questo punto la polemica tra tecnici e pseudotecnici della finanza è stata violentissima quando, durante la passata legislazione, il senatore Marconcini propose — in sede di revisione di bilancio — una riduzione dei « premi governativi ». In realtà il problema era impostato male perchè dalla parte degli avversari dei premi ci si ostinava a parlare, leggermente, di « finanza allegra » mettendo in un unico calderone rivista, teatro lirico, teatro di prosa, e cinema; d'altra parte i fautori dei « premi » si limitavano a puntualizzare il problema sul fatto che non si trattava di veri « premi », ma di un parziale « ristorno » d'una tassa erariale eccessivamente opprimente. *Non così andava posto il problema*: bisognava invece domandarsi se i ricavi del mercato nazionale fossero sufficenti per coprire il costo dei prodotti nazionali e, in caso contrario, ricercare le cause dell'eventuale insufficenza. Diciamo a questo proposito che prima che i « premi » fossero « inventati », la cinematografia italiana moderna aveva pur realizzato opere come 1860, ACCIAIO, TAVOLA DEI POVERI, GLI UOMINI CHE MASCALZONI e qualche altro centinaio di film di fattura tecnica-

mente superiore a quelli contemporanei: erano girati interamente sonori, come nessun produttore sa più fare.

Storicamente sappiamo che l'introduzione dei « premi » portò solo alla inflazione dei film di Elsa Merlini e di Angelo Musco. Nella mia breve « Storia del Cinema Italiano tra ROTAIE e OSESSIONE », ho scritto che « con il criterio di graduare il contributo governativo in base agli incassi lordi, il governo otteneva sicuramente due cose: 1° - deteriorare il gusto delle masse, premiando i film peggiori; 2° - legare poi alle sue fortune gli interessi degli industriali allargando la corruzione ». Il sistema dei « premi » basati sugli incassi lordi non ha mai contribuito al miglioramento della qualità artistica e tecnica dei prodotti: girare oggi ACCIAIO come fu girato, interamente sonoro dal vero nelle Acciajerie di Terni, con attori « presi dalla vita », non solo costerebbe quasi un miliardo, ma sarebbe impossibile perchè non si troverebbero tecnici di quella perizia!

Comunque, riprendendo il discorso sulla polemica tra i fautori e gli avversari dei premi, bisogna dire che nessuno ha ricercato le profonde ragioni della necessità dei premi, e se tali ragioni fossero ancora attuali: il problema dell'assorbimento dei prodotti nazionali da parte del mercato interno è strettamente legato ai problemi delle importazioni e del doppiaggio il quale mette il prodotto estero in condizioni di parità per gareggiare con il prodotto nazionale. La logica vorrebbe che « i nulla osta per la proiezione in pubblico di film non nazionali parlati in lingua italiana » fossero messi in rapporto ai film nazionali esportati nei mercati da cui provengono i predetti film non nazionali parlati in lingua italiana. Non morirebbe nessuno: l'Associazione degli Esercenti Cinema può dimostrare che nessun esercizio fallì per causa della rarefazione dei film stranieri tra il 1938 ed il 1944. Comunque, tra la politica antidemocratica ed illiberale di quegli anni e l'attuale invasione dell' 80% di film stranieri, si deve poter trovare una via di mezzo, di maggior equilibrio e stabilità commerciale: in una parola, più « economica »...

Si dice che togliere di colpo i « premi governativi » può significare, nell'attuale situazione, paralizzare completamente la nostra produzione. Ma è proprio vero? Certo i « premi » sono oggi uno dei pilastri sui quali si basa la quadratura dei piani economici dei nostri produttori: « oggi », ma sarà sempre così? Una eventuale abolizione non porterebbe a dilatare il mercato, ad approfondire la rete di distribuzione, ad estendere l'esercizio in una nazione come l'Italia dove ancora migliaia di comuni sono senza cinematografo? E — d'altro lato — gli stessi produttori che sapessero di non poter più contare sull'automatico rientro dei cosidetti « premi », non sarebbero spinti a comprimere i costi per adeguarli alle possibilità reali del mercato interno? E non sarebbero anche spinti, oltre che a meglio pianificare la loro attività per suddividere le spese generali per il

maggior numero di prodotti, ad estendere la loro attività al noleggio ed all'esercizio? Non si arriverebbe a far camminar dritto quei produttori (si potrebbero fare i più grandi nomi della finanza italiana) che hanno avuti premi per centinaia di film fatti senza comprare una sola macchina da presa, senza « mettere in croce due soli mattoni » per un teatro di posa, senza aver un personale tecnico ed artistico fisso che, mentre verrebbe a costar meno di quando assunto saltuariamente, potrebbe essere convenientemente selezionato, migliorato ed addestrato? Forse industriali degni di questo nome, come i compianti Stefano Pittaluga e Gustavo Lombardo, malgrado le divergenze ideologiche, non sarebbero di parere molto diverso.

Si dice che cadrebbero piccoli e medi produttori che pur danno nerbo alla nostra produzione. Non è fenomeno sicuro, perchè tali produttori (che non sono mai scomparsi e vegetarono e vendettero i loro film all'estero perfino sotto le severe restrizioni del Minculpop) sarebbero soltanto portati a « ridimensionare » meglio le loro attività; e perchè il film di successo può essere proprio un film « marginale ». Se poi i grandi produttori fossero costretti a studiare meglio il modo nel quale spendono il loro danaro ed a far cadere i vari imprenditori ed appaltatori, parassiti che vivono della differenza tra prezzo di appalto e costo reale, non solo non sarebbe un gran male, ma sarebbe senz'altro un bene.

A proposito dei « premi » non bisogna dimenticare che in virtù di alcuni accordi internazionali, essi vanno anche ai film cosidetti « gemellari » di coproduzione, a film, cioè, che hanno solo ed *al massimo un* 30% *nominale* di italiano; e questa spesa proprio non si giustifica se lo Stato (e non il privato produttore) non ha incassato almeno altrettanto quale controvalore in valuta per rispettivi film « gemellari » di coproduzione.

* * *

Checchè si pensi dell'opportunità di abolire i « premi governativi » è certo che una operazione simile non possa attuarsi che gradatamente ed *accompagnandola da misure atte a ristabilire la più assoluta libertà di concorrenza,* libertà che non esiste più sul mercato in cui il concorrente straniero può immettere impunemente, ma anzi con vantaggio, il 72,8% dei prodotti.

Il 31 dicembre 1954 scade il termine entro il quale sono garantite le provvidenze governative ai film nazionali (Legge 29 dicembre 1949 n. 958, art. 14) e nella stessa data scade il termine della legge 26 luglio 1949 n. 448 circa i nulla osta di proiezione in pubblico di film non nazionali parlati in lingua italiana. Senza bisogno di fare una vera e propria rivoluzione, basterebbe, sulla necessaria revisione di tali leggi, coordinare l'articolo 18 della prima legge (numero dei giorni riservati alla proiezione dei film nazionali), con il comma primo dell'art. 1 della seconda legge in

quistione. Checchè se ne pensi mi pare certo che 2.500.000 di lire (4.000 dollari) siano un prezzo ridicolo per ottenere il permesso di circolazione ad un film doppiato non nazionale: aumentando tale cifra non si farebbe certo un gran male ai grossi importatori, ma si ridurrebbe certamente il numero dei piccoli speculatori che hanno allagato il nostro mercato di scadenti e scadentissimi prodotti stranieri...

Ma la cosa migliore è certamente quella suggerita più su: legare la concessione dei nulla osta ai film stranieri doppiati, all'esportazione di film italiani nei mercati da cui provengono i film da doppiare.

« Pressus purusque sermo ex epistulis petitur » diceva Plinio, ma le sue epistole erano brevi e quindi, caro Direttore, per non farla troppo lunga, ti ringrazio dell'ospitalità.

Roma, 15 *ottobre* 1953.

Libero Solaroli

Il « Cinerama »

Caro Direttore,

in una tepida serata settembrina dell'altr'anno, preannunziato da una inusitata e vigorosa campagna pubblicitaria, il *cinerama* ha fatto la sua apparizione ufficiale nel « Broadway Theatre » di New York. L'impressione provata dagli spettatori nei confronti della recente invenzione di Fred Waller può essere senz'altro paragonata, per intensità, a quella riportata dal pubblico che affollò nel lontano 1896 il locale del « Koster and Bial's Music Hall » quando il cinema, « creatura di sogno, fiore del secolo ventesimo » svelò la « fotografia animata » al colto ed all' inclita newyorkesi. La critica, dal canto suo, deve registrare anzitutto la straordinaria efficacia di un sistema che promette possibilità di enorme sfruttamento artistico e, naturalmente, commerciale, senza però aver risolto il problema del cinema stereoscopico o, per intenderci meglio, a terza dimensione. In altre parole, Cinerama dà completamente l'impressione di presentare un cinema «solido », ma non a rilievo. E' necessario a questo punto addentrarci in alcune indispensabili delucidazioni tecniche.

Fred Waller aveva inventato durante la Seconda Guerra Mondiale un « flexible gunnery trainer », ossia un inquadratore di tiro antiaereo flessibile. Il progetto, approvato e successivamente posto in pratica dalla Marina americana, consisteva nel proiettare films di aeroplani « nemici » sulla superficie interna di una cupola; al centro di questa cupola sedevano quattro artiglieri, al comando di cannoni e mitragliatrici elettroniche. Compito degli artiglieri era quello di sparare con i loro pezzi contro i

velivoli nemici che s'avventavano su di loro in picchiata, mediante il film che veniva proiettato, ripetiamo, sulla superficie interna della cupola. Gli artiglieri sparavano cogli strumenti elettronici, e speciali apparecchi registravano il centro di un bersaglio. In tal modo, ed in virtù di condizioni altamente realistiche, gli artiglieri venivano allenati in modo molto efficiente. La perfetta illusione di trovarsi in mezzo alla battaglia rappresentò una formidabile arma di allenamento, ed i vantaggi conseguiti successivamente nel combattimento reale, confermarono le alte qualità tecniche dell'invenzione.

Alla fine del conflitto, Waller studiò molto le possibilità di riprendere e proiettare films stereoscopici. Alla fine, date le molteplici difficoltà in questo campo, egli abbandonò l'impresa e si concentrò sul progetto di portare l'azione nel locale cinematografico, dare allo spettatore l'impressione di essere parte dell'azione, realizzare in una parola l'effetto della profondità. Il principio rivoluzionario della invenzione di Waller consiste nel fatto che egli è stato il primo a prendere in considerazione la visione « periferica ». E' noto che noi proiettiamo il raggio d'azione del nostro sguardo non solo in linea retta, ma anche dall'angolo degli occhi. Il raggio visivo umano è di 165 gradi in linea orizzontale, e di 60 gradi in linea verticale. Il sistema di Waller è riuscito a stabilire un raggio d'azione di 146 gradi orizzontali e di 55 verticali, utilizzando così la visione periferica dell'occhio umano e risolvendo il problema della proiezione del film mediante uno schermo semicilindrico.

Praticamente, Waller riprende una scena con un « camera » provvisto di tre obbiettivi, situati a 40 gradi di distanza l'uno dall'altro. Ogni obbiettivo concentra il fuoco su una pellicola di 35 mm. I tre films vengono successivamente proiettati su di un colossale schermo curvo, semi cilindrico, per mezzo di tre proiettori situati nella balconata del locale. Il proiettore di sinistra proietta il film sulla sezione destra dello schermo, quello di destra si concentra invece sulla sezione di sinistra, mentre il proiettore centrale s'incarica di far convergere la visione sulla zona mediana dello schermo. Lo schermo del Cinerama è gigantesco (17 metri di larghezza per 8 di altezza) ed al suo confronto, il normale schermo sembra un lenzuolo da bucato.

Speciali effetti stereofonici sono stati usati per il Cinerama. Tali effetti non rappresentano una novità, giacchè i laboratori della Bell Telephone ed il prof. Burris-Meyer dell'Istituto di Tecnologia Stevens ne dimostrarono i princìpi fondamentali anni or sono. Ma Waller ha dimostrato gusto, oltre a capacità ed intelligenza. Egli ha compreso che se uno spettatore si sente immedesimato nella vicenda, addirittura proiettato in essa, occorre che anche il suono abbia effetti particolarmente suggestivi. Conseguentemente, una serie di opportuni strumenti è stata disposta di fronte ai lati

e verso il fondo della sala cinematografica. Tali distributori acustici sono stati congegnati in modo da operare in una perfetta armonia con il film. Quando, ad esempio, si verificava sullo schermo qualcosa che faceva immediatamente pensare ad un rumore che dovesse provenire da destra, ecco che lo strumento acustico situato a destra emetteva il suono desiderato e richiesto nel film, accentuando la sensazione vitale, « solida » dello spettatore.

Il programma della serata inaugurale è consistito anzitutto in una estremamente realistica « passeggiata » in un carrello dell'« otto volante » di Coney Island, che ha fatto stralunare ed eccitare non pochi spettatori; successivamente è stato presentato un balletto alla Scala di Milano, seguito da un viaggio in elicottero sulle Cascate del Niagara. Quindi, il coro della Società di Long Island ha cantato il « Messia » di Händel, Venezia e le sue gondole hanno affascinato per il perfetto realismo, la parata della banda scozzese al Castello di Edinburgo, il coro dei fanciulli di Vienna, una corrida a Madrid, gare motonautiche in Florida hanno tutte suscitato grande consenso. Particolarmente efficace il finale del secondo atto di *Aida* (una autentica rivelazione per una futura degna interpretazione dell'opera lirica sullo schermo). Il programma è stato concluso con vedute aeree di New York, Washington, Chicago, i campi dell'Illinois ed altri caratteristici pezzi di « americana ».

Il Cinerama, quale presentato al giorno d'oggi, non è altro che una visione di spettacoli pittorici. Questo misto di cinema e di panorama (Cinerama) ci ha mostrato scene riprese quasi interamente in « campo lungo », senza o con minimo uso del montaggio. Vi sono stati anche dei difetti nei margini fra i tre films proiettati sullo schermo, con slabbrature e distorsioni; la registrazione del sonoro si è rivelata talvolta inadeguata, raggiungendo toni troppo aspri e discordanti. Ma tali difficoltà tecniche saranno ben presto superate. Resta da vedere, in sede estetica, se il Cinerama potrà lasciare il suo impiego prevalente dei campi lunghi ed essere impiegato per un cinema classico, in cui il montaggio abbia la sua parte prevalente e fondamentale. Il nostro parere è affermativo, giacchè è indubbio che le potenzialità dell'invenzione sono sbalorditive. Pur non avendo raggiunto l'effetto della terza dimensione, Cinerama è riuscito, sfruttando il raggio d'azione visivo, a dare una sensazione di etremo realismo le cui conseguenze potranno essere incalcolabili. Lo spettatore vive praticamente la vicenda, si trova letteralmente immerso in essa, e partecipa attivamente nel senso che i propri sensi reagiscono immediatamente allo svolgimento dell'azione, mediante la indubbiamente efficace messa in risalto della « profondità » nella visione. Tale profondità dà un'impressione di solidità.

La reazione dell'industria è stata cauta. La spesa di produzione del Cinerama, basata su tre apparecchi da presa e tre da proiezione, nonchè

su sistemi accuratissimi di registrazione e livellazione sullo schermo, oltre allo speciale impianto di schermi Cinerama e di apparecchi sonori delicatissimi, è notevole. Ma il Cinerama è venuto per restare, e secondo noi rappresenta la migliore risposta del cinema alla televisione. Louis B. Mayer, che ha lasciato da qualche tempo la Metro Goldwyn Mayer, è divenuto ora Chairman dell'impresa produttrice del Cinerama, finanziata fra l'altro da Merian Cooper, socio di John Ford, il quale sta attualmente girando « Mogambo » per la Metro in Africa ed ha confermato di voler girare nel futuro un film d'azione in Cinerama. Un regista della sua sensibilità e capacità saprà indubbiamente trarre dal nuovo mezzo quanto di meglio esso possa offrire. Gabriel Pascal, il produttore ungherese che ha recentemente realizzato « Androclo ed il Leone » tratto dalla celebre opera teatrale di G. B. Shaw, mi ha confessato tempo fa di essere rimasto sbalordito dalla visione del Cinerama, e di desiderare di fare un film basato sulla nuova scoperta. « Breaking Through The Sound Barrier », il più rimarchevole film britannico di David Lean, s'avvicina notevolmente al Cinerama per il suo straordinario senso di realismo. Un film a soggetto, basato sul Cinerama, in cui gli elementi essenziali cinematici, il colore, il suono e lo schermo semi-cilindrico svolgano un ruolo essenziale, non potrà non portare un colossale rivolgimento nell'arte e nell'industria. Questa scoperta tecnica farà sentire il suo peso nei prossimi anni ed occorre augurarsi che essa valga a far migliorare il senso artistico della produzione americana. La scienza porge oggi a Hollywood una efficacissima arma. Se cuore e cervello prevalgono, i benefizi saranno grandi. Ma se i magnati decideranno di usarla quale mercanzia d'esportazione o consumo interno, su una base sensazionale, il cinema avrà perduto qui una ottima occasione.

Staremo a vedere. Per ora mi creda cordialmente

Giorgio N. Fenin

New York, novembre 1953.

Libri e saggi

La spiritualità del cinema francese [1]

« Le cinéma a-t-il une âme? » è la domanda cui Henri Agel vuol dare risposta nel corso del saggio che inizia una collana di agili « vues d'ensemble » e monografie dedicate alla « 7.e Art » [1]. La domanda può sembrare retorica perchè la risposta è ovvia se si consideri che il cinema, al pari di ogni atto umano, non può non avere un'« âme », ossia non può essere se non spiritualità. Affermazione, questa, che si conosce come pregiudiziale a qualsiasi sua ulteriore qualifica. Ma la spiritualità, per Agel, non equivale senz'altro alla manifestazione del reale, all'attuazione del valore: significa invece religiosità. Le difficoltà nascono perciò quando si voglia determinare il senso e i limiti di questa religiosità, giacchè, a non accettarla come sinonimo di totalità spirituale si rischia di inpigliarsi in sottigliezze inconclusive o, per contro, di stemperare il rigore delle identificazioni nella smorta approssimatività del linguaggio comune.

Agel cerca di desumere la presenza attiva del numinoso dalla penetrazione di alcuni contenuti: « Tel sujet, abordé d'une nouvelle façon, pétri et éclairé de manière à dégager toute la lumière qu'il contenait, (...) nous donne une joie profonde, irréductible à une simple satisfaction artistique » (p. 5). Si spinge dunque a postulare nell'arte una spiritualità che sia altro dalla mera espressione, o, nella sua terminologia psicologizzante, « satisfaction » artistica. Tale diversità risulta, « d'une façon générale » dall'accettazione del dato esistenziale, della condizione umana. In modo specifico, quando non è offerta dalla determinazione di una tematica esplicitamente « portatrice di spiritualità » (la fede, il sacerdozio, il miracolo) il cui approfondimento è, per altro, rimandato a un successivo libretto su *Le Cinéma et le Sacré*, è l'esaltazione, nel rivelarsi della sua intima struttura, della sostanza in cui

[1]Danno origine a questa nota i seguenti volumetti della collana « 7.e Art » diretta da Jean Queval e Jean-Louis Tallenay per le Edition du Cerf di Parigi: H. AGEL: *Le Cinema a-t-il une âme?*, 1952, in -16 di pp. 120; J.-L. TALLENAY, JACQUES DONIOL-VALCROZE, JEAN-PIERRE BARROT, ANDRÉ BAZIN, H. AGEL, JEAN QUEVAL: *Sept ans de cinéma français*, 1953, pp. 149; J. QUEVAL: *Marcel Carné*, 1952, pp. 120; GEORGE CHARENSOL: *René Clair et les Belles de nuit*, 1953, pp. 96.

s'inscrive la vita affettiva dell'uomo: il mito dell'infanzia, l'amore, il dolore, la morte, i nobili sentimenti.

Come si vede la condizione è quella della risonanza universale di un sentimento concreto nell'atto di configurarsi in espressione: giacchè, cos'altro si fa se non espressione quella « pénétration », quel realismo spirituale sui quali insiste l'autore? Ossia si effettua, di nuovo, un inconsapevole rinvio alla qualità dell'arte. Da questo circolo non è concesso uscire: tanto meno con gli strumenti dello psicologismo.

Ad avvalorare i motivi della sua trattazione Agel afferma che i mezzi eccezionali di cui dispone il cinematografo — e, si badi, si ha riguardo ai mezzi « fisici »[2] — attribuiscono alle immagini e alle loro non coessenziali, ma implicite, proiezioni morali e conoscitive, una sorta di surrealità « par laquelle tous les caractères du créé sont portés à leur plus haut point de signification » (p. 6). Accolta come sottinteso su cui non cade discussione la pluralità delle arti, si dà affidamento all'eccellenza del cinema sulle arti « tradizionali ». Agel tenta di fondare questa primazia nella virtù di interpretazione del regista, vale a dire nell'azione trasfiguratrice che questi esercita sul potere riproduttivo, nomenclatorio, oggettivistico del mezzo filmico, non inteso restrittivamente come mezzo fotografico. Ora, pur concordando *in toto* per quella che è — quando c'è — la « magia » del regista come matrice dell'attuazione d'arte, non si capisce perchè non debba affermarsi altrettanto di qualsiasi altra interpretazione, o meglio, creazione figurativa, o musicale, o poetica, solo per la ragione che queste si valgono di altri mezzi che non possiedono quel potere di evidenziazione che nel cinema appare enormemente superiore da un punto di vista fisicistico. Il primato, semmai, o la diversità, è un fatto psicologico e, direi, didattico. Consiste nella più rapida mediatezza e percepibilità, nella maggior « facilità » di cui il film, in genere, è dotato nei confronti, ad es., sia della parola che delle antiche tecniche figurative, cromatiche e plastiche. Ciò ha ben poco da vedere con l'arte, manifestandosi questa agevolezza, cui corrisponde la massima capacità di diffusione, non nelle opere che hanno forza espressiva — poichè l'iniziazione all'arte è sempre un procedimento complesso — ma in quelle che si risolvono interamente nel fatto pratico della comunicazione. In effetti quando l'autore vuol coonestare con esempi l'asserito privilegio del film, è indotto a servirsi proprio degli elementi naturalistici già citati, o a restare nel raggio del mondo intenzionale, delle enunciazioni effusive che non sono forma, immagine-parola.

Le pagine introduttive sono così documento della disattenzione, tuttora perdurante in taluni ambienti della cultura francese, verso le conquiste speculative dell'estetica contemporanea e testimoniano il disagio del critico

[2] « mobilité de la caméra, cadrage, diversité des plans, gamme des éclairages, accentuation on ralentissement du rythme, mise en valeur d'un détail » (p. 5).

nel momento di fissare i termini problematici di un assunto che non riesce a saldare se non a moventi empirici, come sono qui quello del mezzo riproduttivo o l'altro delle « categorie » della sensibilità.

L'incapacità di una valevole giustificazione sul piano teorico non toglie molto interesse al lavoro. La massima parte della sua sostanza è infatti nei capitoli che analizzano la vasta tematica di cui si è fatto cenno e che mettono l'Agel a diretto contatto con le opere — e sono moltissime — in cui trova base la sua rassegna. Contatto, diremmo, di solito sensibilistico, di gusto, dal quale però non di rado scaturisce una indicazione critica.

La rassegna dei temi fa capo ai centri panoramici della « co-naissance au monde », ossia del sentimento della natura; della « aventure humaine » come dialettica dell'esistenza; della « conaissance du prochain » che si fa chiara nei film volti a documentarci sulla situazione del lavoro nel costume e nella vita intera dell'uomo; dell'amore come impulso di redenzione, e infine del « dépassement de soi », ovvero dell'eroismo.

Il capitolo sulla spiritualità del sentimento della natura appare troppo rapido e superficiale, gremito com'è di brevi citazioni cui non si accompagnano analisi persuasive. Il punto di vista si frammenta finanche nel riferirsi alla varietà dei fenomeni atmosferici, laddove sarebbe stato assai più pertinente individuare, sulla scorta di pochi film, come quel sentimento permei il tessuto dell'opera sino a dare la sua impronta alla tonalità di essa, ossia a costituirne il fondamento figurale. Certo occorrerà perseguire e attentamente argomentare i pochissimi esempi bastevoli. Così, scegliendo a caso tra quelli enunciati dall'Autore e senza, da parte nostra, proporre alcuna discriminazione di valori, il Messico di Eisenstein, la neve di *Symphonie Pastorale*, la pioggia e il vento di *Wuthering Heights*, la montagna di Trenker. Occorreva distinguere, insomma, quanto, in quei film, la natura assolva la funzione di connettivo in ubbidienza a certi canoni, a certa ripetizione di motivi inseriti come supporto contenutistico e convenzione enunciativa da quanto — basti la sola apertura di *Que viva México!* — alimenta la purezza d'ispirazione e la « religiosità » del sentire in sobria evidenza di racconto.

La norma di distinguere e caratterizzare è invece più seguita nei capitoli successivi, ampi e articolati, particolarmente il secondo su l'*Aventure humaine*, che, prese le mosse da Griffith, dedica alcune pagine all'umanità di Chaplin, a proposito della quale mette in risalto, in *Monsieur Verdoux*, la poetica dell'indifferenza come compressione del sentimento ed eccesso di adeguamento alle ferree leggi della comunità che richiedono la lotta sottratta a ogni scrupolo; a Ford, a Wyler, al Dmytryck di *Give us this Day*, ove a me pare che l'A. accentui soverchiamente il motivo della riconciliazione del Venerdì Santo, al *Kammerspiel*, al cinema sovietico anteriore al '40, al neorealismo italiano dal '40 al '48 in cui, accanto a belle notazioni su

Rossellini e De Sica, si avverte una certa sopravvalutazione dell'apporto di Zampa, al « realismo poetico » della scuola francese.

Il capitolo sul documentario, o piuttosto sul film di origine documentaristica sorto come reazione all'intreccio narrativo nell'accezione scontata del termine, ha il suo nucleo, com'è naturale, in un'analisi dei tre maggiori risultati di Flaherty (*Nanouk*, *Man of Aran*, *Louisiana Story*). Dopo alcuni cenni su Ivens, si rileva giustamente la forte vena documentaristica come una delle componenti della personalità eisensteiniana. Avremmo desiderato che, a questo punto, si fosse messo in rilievo il vario comporsi, in alcune ricerche del grande regista russo, tra il dato documentario, « realistico » e la sua sollecitazione culturale operata in senso estetistico. Agel passa poi al Vidor di *Hallelujah*, esempio ormai classico di un'insorgenza epico- lirica che si sprigiona da una delineazione di racconto quanto mai scabra ed essenziale.

Discutibile la virtù di « redenzione » che l'Agel attribuisce all'amore (pp. 67-73). Il sentimento erotico, l'amore attrazione dei sessi potrà avere la sua rappresentazione fantastica, e anche nel cinema non mancano — sebbene rarissime — opere che la raggiungono, ma questa trasvalutazione estetica non attinge altra rilevanza morale se non quella propria ad ogni intuizione artistica che, per il suo carattere totale, è correlativa all'eticità nel fatto stesso della sua attuazione. La finalità etico-religiosa che, sia pure in modo alquanto indeterminato, costituisce l'oggetto dell'indagine sui contenuti promossa dall'Autore, è totalmente estranea al legame sentimentale-sessuale, o per meglio dire, è la negazione dell'egoismo implicito all'eros nella costituzione di quella prima compagine morale e sociale che è la famiglia. La quale si equilibra su un complesso di sentimenti assai diverso e più ricco anche se meno tumultuario, e comunque s'inserisce in una realtà più vasta e meno povera dei limiti monadistici dell'« amour-passion ». In realtà l'autore, scartate opere quali *Les Enfants du Paradis*, *Falbalas*, *Le diable au corps*, *The Heiress*, perchè classicamente prive di aloni « spiritualistici », deve ricorrere, sebbene abbia coscienza della loro pochezza, prevalentemente a contaminazioni tra pseudo-mistiche e sensuali, espressioni di una *sensiblerie* romantico-decadente, tutta affidata alle suggestioni affatturate dall'indeterminato: caso limite il languido quanto brutto *Portrait of Jenny*.

Nella diagnosi dei surrogati dell'eroismo l'Agel ha mano felice. La più pesante, forse, tra tutte le fenomenologie della retorica e della malafede gravita, nella nostra civiltà, sul tema del « dépassement de soi ». L'autore lo annoda attorno allo sfruttamento dei buoni sentimenti a fini commerciali, di propaganda o per un semplice eccesso dovuto a infantilità di concezione. Sappiamo tutti che la propaganda, se intesa come impulso a comunicare una visione delle cose, ad annettere a sè insegnando, come apostolato politico,

è imprescindibile in ogni momento dell'attività. Questo però, lungi dal vietare, impone di distinguere propaganda da propaganda e di darne diverso giudizio. Vi è una propaganda autentica che è corrispettiva a ragioni ideologiche (e perciò teorico-pratiche) effettivamente « attuali », e una propaganda surrettizzia che, o camuffa l'ideologia di cui si asserisce portatrice attribuendole connotati che non le appartengono, oppure si risolve nella ripresentazione di una prassi inferiore, di una sopravvivenza, sia perchè essa dà la misura della sua capacità sia per potersi cattivare l'assenso delle menti ineducate. Ora i film che comunemente si designano di propaganda, ossia quelli in cui il lato della propagabilità è chiaramente accentuato, sono quasi tutte opere a finalità eteronoma, appartengono cioè alla seconda delle ipotesi da noi fatte. Agel ha capito l'aspetto abnorme di questa adulterazione ideologica e ciò gli ha consentito di sceverare i pochi valori reali da una massa enorme e informe di prodotti grossolani. Crediamo importante che, fra tanto e opposto conformismo, egli non si limiti al rifiuto, ma lo corredi di argomenti, come quando non gli sfugge certa primordiale schematicità di alcune esaltazioni sovietiche dell'eroismo: « Quels que soient les mérites, éclatants pour le premier de ces films, d'*Arc en ciel* (Donskoï) et de *Camarade P.* (Ermler) c'est à une dilatation de la vengeance et du désir d'extermination qu'ils aboutissent: le héros, ce sera le vengeur. Il faut que justice soit faite. Il en est ainsi des conclusions qui se dégagent de la *Jeune Garde*. Au delà d'une peinture farouche de la lutte à mort entre deux peuples, se dessine une notion de la justice impitoyable, sans remission » (p. 87). La secchezza dei termini che pone irriducibile il contrasto fra il torto e la ragione — che si vuol raffigurare in un mondo tutto di giusti cui fa bilancia un mondo tutto popolato di malvagi — è incapacità di mediazione, scarsa nozione del reale, in ultima analisi irrazionalità. Del resto anche in film americani e di altra nazionalità l'Autore ravvisa un'analogia *impasse*. Giustamente, poi, si differenzia la concezione di queste opere sulla guerra dalla umanità più ricca di *Caccia tragica* e, a momenti, anche di *Il sole sorge ancora*. Non si può accogliere tuttavia, se non avendo l'occhio solo al contenuto astratto, che è sempre un angolo d'incidenza depauperatore del significato unitario dell'opera, la posizione di eminenza conferita a *La dernière chance* di Lindtberg: film di onesti sentimenti, indubbiamente, e non privo di carità religiosa, ma in sostanza irrisolto e di breve respiro.

I *Sept ans de cinéma français* (1945-51) sono dovuti a diversi autori. J. L. Tallenay, introduttore, ritiene che un'opera collettiva permetta al lettore di « correggere il punto di vista di un collaboratore con quello di un altro ». Il che è vero: però sarebbe stato forse più opportuno, trattandosi d'un volumetto e non di una grossa opera di minuziosa analisi, che la trattazione, di necessità velocemente panoramica, fosse stata affidata a un solo autore. In ogni caso, per quanto ciascuno scrittore abbia « gardé la

liberté d'insister sur ce qui lui paraissait essentiel sans s'obliger à être exhaustif et sains crainte de contredire son voisin» (p. 6), una forma di divisione del lavoro sussiste e oscilla tra una distinzione di generi e di toni (*Réalisme noir et réalisme gris, Les film-documents* ecc.) e una qualificazione di sviluppi e di poetiche (*De l'Avant-garde, Une tradition de la qualité*). Il libro, dice il prefatore, vuol dare una prima sistemazione e fare una prima scelta del molto materiale, un'opera di sgrossatura da servire al futuro storico, non una vera e propria storia. Tale limite preliminare è attendibile solo fino a un certo punto poichè la prospettiva, la dimensione storiografica risiede nell'animo dello storico e non consiste in una distanza cronologica estrinsecamente apprezzabile nel computo di un certo numero di anni. Invece è più pertinente alla ricerca domandarsi — e gli autori non mancano di farlo — se gli anni presi in esame costituiscono « periodo » nell'ambito di una storia del cinema francese. Gli autori concordano nel rilevare che il '45 e gli anni seguenti segnano più la prosecuzione che non il venire in luce di nuove tendenze. La frattura e la crisi, a loro avviso, debbono situarsi piuttosto all'inizio che non alla fine della guerra, mentre la sostanza innovatrice (politicità, direbbe il Russo, « trascendentale », ossia non chiusa nel raggio della cronaca nè confinata da una direttiva di propaganda; documentarismo in funzione sociale), comincia già ad enuclearsi durante gli ultimi anni del conflitto.

Nel capitolo su l'*Avant-garde* Doniol-Valcroze, dichiarato chiuso l'avanguardismo del 1920-30, quello di Eggeling, Richter, Man Ray, Epstein,[3] distingue un'avanguardia esterna (teatro filmato, film sull'arte e montaggio di documenti) da un'avanguardia interna che si manifesta nei cosiddetti grandi film ed è « inhérente à la structure interne et caractérisée par un mépris délibéré des conventions cinématographiques les plus établies » (p. 9), vale a dire reazione al cinema puro, rivalutazione della sceneggiatura nei confronti del montaggio, del montaggio ideologico in polemica con le tendenze calligrafiche sino alle estreme formulazioni contenutistiche di molti marxisti (es. Grémillon). Dell'avanguardia esterna Doniol-Valcroze dà un cenno succinto perchè essa costituisce l'oggetto degli scritti di J.-P. Barrot sui *Film - documents* e di André Bazin sul *Théâtre filmé*. Nelle pagine su l'avanguardia interiore l'accento batte sui registi dell'ultima generazione, venuti appunto a notorietà negli anni del dopoguerra (Bresson, Becker, Clouzot) e su quelli che, rivelatisi magari molto tempo prima, hanno dato in questi anni il meglio della loro opera (Grémillon) o ne hanno confermata la statura (Carné).

Il Barrot (*Une tradition de la qualité*) si propone di stabilire un primo bilancio antologico del settennio, distinguendo « quelques valeurs constantes

[3] « Epiphénomènes signicatifs on manifestations directes de mouvements littéraires on picturaux comme le dadaïsme, le cubisme ou surréalisme... » (p. 7).

qui méritent d'être placées au tout premier plan », e insieme fornendo una rivalutazione di « oeuvres qu'il serait injuste de laiser tomber daus l'oubli » (p. 30). Le figure esaminate sono quelle di Becker, Clair, Christian-Jaque, Delannoy, Calef. Ciò che accomuna la loro personalità — si conclude — non è un legame di scuola, una poetica, ma l'amore del mestiere e il gusto di certi valori. Denis Marion (*Réalisme noir et réalisme gris*) trova in Renoir (*La Chienne* e *Le Crime de M. Lange*), in Duvivier (*La Belle équipe, Pépé-le-Moko*) e nel primo Carné il punto di partenza di quel realismo che non prescinde dagli « aspetti sordidi della realtà » e « testimonia un pessimismo fondamentale », mentre una tendenza più recente, combinandosi con l'influsso del neorealismo italiano, lascerebbe filtrare « un optimisme nuancé et réticent » che « par l'anecdote, le décor et l'interprétation » si modella ancor più fedelmente al « cours habituel de l'existence contemporaine ». La figura più interessante e aggressiva, e perciò più discussa e osteggiata, del « realismo nero » è senza dubbio quella di Clouzot in *Le Corbeau*, ma soprattutto, per Marion, in *Quai des Orfévres* e *Manon*: oggi si potrebbe puntare, qualsiasi giudizio sia per darsene in sede estetica, sul paradigmatico *Salaire de la peur*, come conclusione di un impegno coraggiosamente sostenuto nella sua dinamica consequenziaria. Accanto a *Quai des Orfévres*, il critico dispone, nelle sue preferenze, *La Bataille du rail*, *Jéricho*, *Les Amants de Vérone*, *Pattes blanches* e *Un homme marche dans la ville*.

Il Tallenay (*Les Français n'ont-ils pas la tête comique?*) prende in esame la decadenza del genere comico in Francia, ove dopo la guerra si sarebbero verificati solo due successi comici: Noël-Noël e Jacques Tati. Assai più ricco di indicazioni significative e di autentici risultati positivi è il film *à idees* di cui si occupa lo stesso Tallenay. Vero è che la qualità espressiva dell'opera è affidata alla sua vis rappresentativa e non all'acume o alla validità concettuale delle idee esposte, o alla loro carica rivoluzionaria; vero è che nella riduzione filmica il pensiero è quasi sempre depotenziato, involgarito e reso ingenuo per farsi più accessibile: nondimeno opere come *L'Ecole buissonière* di Le Chanois o *Dieu a besoin des hommes* conservano intatta la carica della loro problematica pedagogica o religiosa vivificandola nella creazione di un ambiente reale.

La *vexata quaestio* dell'adattamento cinematografico è affrontata da Henri Agel (*L'amour de la rhétorique*) che ravvisa tre modi di esistenza filmica nelle opere il cui contenuto è derivato da forme, per lo più letterarie, preesistenti: rinnovamento, per cui, « on découvre une vie et une structuration autonomes, distinctes de celles du texte imprimé et offrant un ensemble tout aussi valable à l'écran que dans le libre » (p. 87); trasfigurazione quando il libro « était loin d'avoir la qualité dramatique obtenue par le film et, en tout cas, apparaissait d'une substance beaucoup plus mince » (p. 88); e, infine, degradazione. Categorie che egli cura, a titolo indi-

cativo, di esemplificare con larghezza (di gran lunga la più abbondante, naturalmente, l'ultima) e in modo convincente anche se più di una volta si sarebbe tentati di operare degli spostamenti. E' merito dell'Agel di rimanere libero, in questa disamina, dal naturalismo di chi crede a una sorta di vincolo obbiettivo e indissolubile tra la riduzione e l'opera da cui essa prende le mosse (fra costoro è il Balázs) non rendondosi conto che l'interpretazione, se realmente messa in atto, è per necessità non imitazione e sudditanza scolastica ma fraternità e consonanza ideale.

Il volumetto prosegue con una pessimistica ma ben documentata analisi della situazione finanziaria del cinema francese, dovuta a Jean Queval, e si chiude con un utilissimo elenco alfabetico dei film francesi apparsi dal '45 al '51. Peccato che non vi si affianchi un elenco dei registi con l'indicazione di tutte le loro opere nell'ambito dello stesso periodo e una nota bibliografica orientativa. La mancanza di bibliografia è peraltro difetto comune ai libretti della stessa collana.

Jean Queval ci dà anche una sobria ma compiuta e attenta monografia su Carné. Dedicato un capitolo iniziale alquanto frammentario alla formazione culturale e all'apprendistato critico-giornalistico e da aiuto regista del giovane Carné alla scuola di Feyder, l'autore entra nel vivo della materia con l'esame delle prime opere, tutte significative sia in sè che come sintomi premonitori di successivi svolgimenti. Già in questa prima fase (*Jenny, Drôle de drame, Quai des brumes e Hôtel du Nord*) traspare infatti l'oscillazione tra un temperamento genuinamente tragico, tuttora in fase di maturazione (*Quai des brumes*) e il gusto per il *pastiche* ironico-culturalistico. (*Drôle de drame*). Gli anni '36-38 annoverano già Carné tra i registi più intelligenti del realismo psicologico. Il punto più alto della sua opera è attinto, di lì a poco, con *Le jour se lève* e, dopo la parentesi squisitamente letteraria di un irrealismo estetizzante (*Les visiteurs du soir*), con *Les Enfants du Paradis.* Il formalismo decadente intessuto di simboli e di miti si ripresenta in *Les portes de la nuit* e in *Juliette ou la clé des songes*, ma la vocazione più forte di Carné si riscatta ancora una volta in quella *tranche de vie* di provincia che è *La Marie du port.* L'equilibrio di giudizio critico in Queval appare tanto nella efficace sinuosità dell'analisi quanto nel non cedere al fascino delle mistificazioni che provocano le intermittenze più gravi nell'autenticità di Carné.

In *René Clair et les Belles de nuit*, Georges Charensol, che su questo regista ha già scritto un volume in collaborazione con Roger Régent, intende studiare il metodo di lavoro di Clair attraverso il procedimento di formazione del suo ultimo film, seguito in tutti i momenti, dalla genesi di uno scarno nocciolo contenutistico agli estremi ritocchi e rifiniture. L'argomento riveste un notevole interesse anche tecnico, ma lo svolgimento aneddotico e prolisso — 73 pagine sono francamente troppe! — disperde l'essenziale,

mentre l'insistenza ammirativa inducendo, se non un tono, certo una sostanza agiografica, priva il libro di ogni continuità critica. Ciò è confermato dalla sopravvalutazione del film, compiutissima alchimia clairiana, ma non più dotata, se non a tratti, del timbro poetico che pervade *Le Million* o *Le silence est d'or*. Gli stessi motivi-guida dell'intero repertorio di Clair (l'amicizia, la tenerezza nostalgica del passato, l'amore della giovinezza, l'evocatività della figurazione ambientale), seppure offerti ancor una volta con inesausta vivacità, nelle *Belles de nuit* suonano più come l'abile reperimento intellettualistico di chi possiede intero il dominio di una poetica, che non come fonte di un'ispirazione urgente e necessaria. Se accettassi, insomma, per valide certe escogitazioni critiche, direi *Les Belles de nuit* una raffinata opera di poesia della poesia, ma mi contento piuttosto di tenerla in pregio come un perfetto risultato « letterario ». L'acrisia dello Charensol nei confronti del suo attore non si attenua nel capitolo finale (*Critique des critiques*) che presenta una rassegna informativamente utile, ma senza seria discussione, delle reazioni della stampa francese, anch'essa concordemente entusiastica quasi in tutti i suoi rappresentanti.

Vittorio Stella

I film

Il ritorno di Vassili Bortnikov [1]

E' comunicabile l'opera d'arte nello spazio e nel tempo? E' noto che i prodotti artistici subiscono nel tempo e nella valutazione le più varie vicissitudini. Nei secoli gli umori dei lettori, dei visitatori, degli spettatori, passano dall'esaltazione alla freddezza e di nuovo all'esaltazione con la massima facilità, e nonostante le codificazioni dei valori. Si potrebbe pensare che con il passare del tempo venga a stabilirsi un certo distacco tra l'uomo di oggi e l'opera di millenni fa. Ma non è così, almeno sul piano psicologico; anzi, l'arcaismo è ciò che spesso maggiormente commuove. Altrettanto succede nello spazio. L'opera d'arte che ci nasce vicina, spesso ci riesce difficile comprenderla, apprezzarla. Mentre, quando vi sono delle ragioni, non manca mai l'entusiasmo per ciò che pur prodotto oggi, appartiene a civiltà da noi lontanissime non solo nello spazio, ma anche nella formazione e nella natura. Assai complesso è lo studio delle reazioni psicologiche che si prova dinanzi all'opera d'arte, il rapporto tra ciò che l'opera d'arte rappresenta per il suo autore e ciò che in essa ravvisa lo spettatore o il lettore. Sorgono fitti equivoci, influssi i più singolari, ed è evidente che l'opera d'arte ha il suo compito migliore quando agisce sul popolo di cui è l'espressione e nell'epoca a lei contemporanea.

In questa sede non ci si può dilungare su questi complessi rapporti, finora poco esplorati. Indubitabilmente nonostante gli entusiasmi e le freddezze, un'esatta percezione della realtà di un'opera d'arte e del suo significato storico (ogni spettatore fa inconsciamente o no, nell'assistere, un ragionamento critico più o meno complesso e sia pure mescolato a sentimenti e a passioni: ed il critico stesso non è che uno spettatore di professione) è sem-

[1] « Vozvrastcenie Vasilia Bortnikova » - regìa: Vsevolod Pudovkin - soggetto: dal romanzo « La messe » di Galina Nikolaieva - sceneggiatura: G. Nikolaieva, Eugheni Gabrilovc - fotografia: Serghei Urussevki - scenografia: Abram Freidin, Boris Cebotarev - musica: Constantin Molcianov - interpreti: Serghei Lukianov (Vassili Bortnikov), Natalia Medvedeva (Avdotia), Nicolai Timofeiev (Stepan), Anatoli Cemodurov (Cekanov), Inna Makarova (Frosska), Klara Lucko (Natalia Dubko) - lunghezza: metri 2966 - produzione: « Mosfilm », Mosca, anno 1953.

pre assai relativa e variabile nei suoi effetti. Pur tuttavia sorgono una giustizia, e un riconoscimento collettivo, un'opinione comune: spesso non sono contemporanei all'apparire dell'opera d'arte, ma a un certo momento sopravvengono. Anche per durare brevemente. Nello spettacolo, per ovvie ragioni, i tempi per tutto questo restano più stretti. Ma non sono rare le opere che solo quando giungono ai « cineclub », ottengono un consenso diffuso, almeno in quell'ambito.

Questa premessa era necessaria per poter parlare dell'ultimo film di Pudovkin su cui disparati apparvero i pareri, e incerto l'attegiamento del pubblico del festival di Venezia (a seconda che fosse nella proiezione di gala o in quella popolare). Gli uni sostengono che la bellezza e la grandezza del film non vengono da noi comprese, o sono per lo meno comprese solo in parte, perchè il film riflette il sorgere di un nuovo mondo, di un nuovo uomo, in una nuova dimensione, che noi, abituati all'antico, non sappiamo discernere, non possiamo amare, non ne siamo degni, abbiamo un abito mentale retrogrado (pressapoco quanto si diceva un tempo a proposito dell'avanguardia: solo che qui ci si riferisce ad un'esperienza storica ben più complessa e vasta, ad un mondo che ancora non si può agevolmente giudicare, di cui le notizie sono le più contraddittorie ma che indubbiamente pone l'esempio di una profonda evoluzione). Ad essi non è difficile rispondere che, nonostante tutto, anche le opere più rivoluzionarie e sconvolgenti (« L'incrociatore Potiomkin » o « La madre ») hanno incontrato il consenso e la commozione di qualsiasi pubblico, per quanto prevenuto. Si può ancora obiettare che la costruzione di una nuova forma di esistenza collettiva ha in sè un contenuto più duro e in certo senso più forte e incomodo che non quello della lotta per la distruzione delle forme antiche. Io non credo che sia il contenuto a decidere in ultima analisi le reazioni del pubblico, quanto la forma, la struttura, la drammaticità, in altre parole. A un finale alla Griffith, nessun pubblico, neppure quello più ostile ai trattori (di cui si è scioccamente tanto lamentata la presenza in questo film) riesce a resistere. Bisogna analizzare attentamente la struttura drammatica del discorso narrativo: e ciò fornisce ogni spiegazione preliminare. Il montaggio, sì, è vero, ma in funzione del conflitto e della progressione (in questo senso, e non in quello più ovvio di spettacolo, di spettacolare, non si può sottrarre il film alla sua natura, alle sue leggi).

Dall'altra parte i ragionamenti e i giudizi sono stati sbrigativi, semplicistici, assumendo proprio l'atteggiamento retrogrado, di parte, di fazione, che si prevedeva, il partito preso dell'insincerità, che naturalmente si poggiava sulle evidenti deficenze dell'opera. E' certamente arduo giudicare un'opera senza avere che un'idea assai approssimativa e confusa della realtà a cui si riferisce così direttamente, e, per esempio, con dialoghi malamente tradotti. Prendiamo però in considerazione un altro film, « Ugetsu Mono-

gatari », appartenente ad una civiltà e ad un mondo altrettanto a noi sconosciuti, in una *forma mentis* la più opposta alla nostra. Perchè per esso l'adesione è senza riserve? O per lo meno senza riserve fondamentali? Tuttavia questo film se fosse proiettato dinanzi ad un pubblico di provincia con tutta probabilità provocherebbe reazioni negative, e difatti, è ben difficile che il noleggio se ne occupi. Per « Ugetsu Monogatari » ancora più che per « Il ritorno di Vassili Bortnikov » agisce in senso negativo la distanza fisica delle civiltà, favorita dalla mancanza di un'adeguata preparazione culturale. Ma se ci si pone dinanzi ai due film con questa preparazione, e con animo sgombro da preconcetti, da quello giapponese riceviamo le maggiori emozioni ed illuminazioni. Entrambi i film hanno, singolare a dirsi, uno stesso ritmo, una stessa penetrazione d'indagine. Quello di Pudovkin lascia però la sete suscitata soddisfatta a metà, e sovente, nel suo corso, viene a morire l'interesse drammatico. Ci troviamo insomma dinanzi ad un'opera in cui le intenzioni non raggiungono lo scopo. Il successo, come si dice nel gergo, è di stima.

Si tratta appunto, delle intenzioni. Si fanno gravi equivoci sul processo artistico, e facili confusioni. Anche recentemente (da Paolo Chiarini, in « Arena » n. 1-2) mi veniva rimproverato di non saper accettare l'utilità, anzi la necessità che l'artista acquisti una piena coscienza della sua opera, regoli la sua opera secondo i motivi che la coscienza, quindi la ragione gli dettano. Si tratta insomma di ridurre anche l'arte alla razionalità, e di escludere per sempre ogni irrazionalità. In altri termini: si confonde l'espressione artistica con la ricerca scientifica. L'opera d'arte con l'opera della riflessione, della logica. Si prepara l'opera d'arte così come la costruzione di un meccanismo. Ma mentre il meccanismo, preparato con le dovute regole, funziona sempre a dovere, l'opera d'arte gioca curiosi scherzi e dà risultati del tutto diversi da quelli che si desideravano e si prevedevano. E non vi sono coscienze di indubbia rettitudine morale, che danno ai loro inconscii istinti una veste moralistica, causando il male con la miglior buonafede di questo mondo?

Ad esempio: Pudovkin prepara « L'ammiraglio Nakhimov ». Il risultato è mediocre. Anche il Comitato Centrale del Partito Comunista Russo, lo giudica tale e crede di identificarne la causa nel fatto che Pudovkin non ha sufficientemente studiato e approfondito la storia del personaggio. Rifacimento, ma senza che il risultato sia di troppo superiore. Qual'era il vero motivo? Che, probabilmente, Pudovkin non era profondamente interessato al soggetto, non lo sentiva. E non dipendeva dalla natura del soggetto, quanto dalla disposizione del suo animo. Perchè si nasce ognuno con una natura così diversa dall'altro? Quale legge regola questo caso così decisivo per la nostra vita? Così, Pudovkin non sentiva quel soggetto, che forse un altro regista avrebbe risolto in ben altro modo. Come spiegare tutto questo?

Se non si ammette l'irrazionale, o per lo meno quello che è ancora inspiegabile, anche ciò che è razionale, diviene assurdo. E la sincerità è appunto legata alla disposizione dell'animo. Pudovkin non era artisticamente sincero con se stesso ne « L'ammiraglio Nakhimov », e lo è parzialmente con « Il ritorno di Vassili Bortnikov ».

Il risultato artistico denuncia un iato tra la forma in cui si esprime e la forma in cui vorrebbe esprimersi, il sistema del « realismo socialista » che egli pure approva sinceramente e ciò che appartiene alle sue naturali facoltà artistiche. Se bastasse una giusta coscienza per fare dell'arte, ammesso che si possa trovare questa giusta coscienza — e c'è chi l'ammette — ognuno di noi sarebbe in grado di fare dell'arte. Nessun dubbio circa la buonafede ideologica di Pudovkin (quanti invece ne faceva sorgere l'evidente conformismo di Ciaureli nel « Giuramento! »), sono chiari anche una certa adesione al romanzo a cui si ispirava il soggetto, e la bontà delle sue intenzioni nell'adoperare quelli che sono i precetti del realismo socialista. Ma i fatti, il film, hanno tradito le intenzioni: il meccanismo non ha funzionato. Egli ha trovato nel suo lavoro possibilità consone alla sua ispirazione: ne sono nate le migliori parti del film. Si è dovuto adattare ad esigenze esterne, di cui è convinto ma che non gli si confanno: è la parte peggiore. Occorre, è vero, raccogliere la sostanza di un movimento popolare in una certa direzione. Ma bisogna saperla interpretare, è necessario un chiaro contributo di pensiero. Se la si interpreta nel modo che viene suggerito dall'esterno, dal di sopra, da altre fonti, si è forzatamente convenzionali. Non si debbono accettare diaframmi di qualsiasi genere tra l'espressione artistica e la realtà (non per nulla le opere che hanno seguito fedelmente gli insegnamenti o del futurismo, o del surrealismo, o del realismo socialista, hanno sempre fallito allo scopo, perfino del loro movimento; e d'altronde, per esempio, il solo scrittore che si dicesse futurista, e che nonostante questo, abbia dato dell'arte fu Aldo Palazzeschi che futurista non era affatto; e chi si sentirebbe, ad esempio, di chiamare realista socialista il Donskoij della trilogia ispirata a Gorkij?). Quando si accettano questi diaframmi, e si spera che la giusta teoria conduca alla giusta pratica, si rende la poetica necessaria a priori, mentre è soltanto utile, e a posteriori. Si confonde la coscienza critica con la presa di possesso dell'oggetto che è caratteristica dell'arte, e il peccato si sconta. Ciò non toglie che un artista, come Pudovkin e come Eisenstein, non possa essere un buon teorico: purchè le attività spirituali siano separate nei diversi momenti. E difatti si è visto sovente un artista essere eccellente nonostante le sue confusioni teoriche.

Pudovkin nel suo film ha inteso risolvere l'etica in politica, e viceversa. L'atteggiamento e la linea di condotta di un popolo si riflettono profondamente nella vita intima dell'individuo e ne determinano l'indirizzo. La correlazione ha un carattere così pieno e concreto che diviene organica vita

morale. La vita morale dell'individuo è un fattore essenziale alla vita collettiva, ne è un elemento propulsore, da cui essa viene a dipendere.

Non abbiamo più potere temporale e potere spirituale, norma collettiva e norma individuale. L'insieme di norme che regolano la vita partono da un'unica fonte, sono su di un medesimo piano. Non vi sono più Cesare e Dio. Questo in uno stato di fatto storico. Nella situazione umana, il lavoro, che è necessità collettiva, e l'amore, che è necessità individuale, si muovono secondo una medesima linea. E vediamo difatti come nel film, le loro esigenze siano strettamente legate, come non si possa lavorare bene se non si è felici in amore, e come non si possa essere felici in amore se non si lavora come si vorrebbe, se i trattori non funzionano. Così, dovere e felicità s'identificano. Questo è facile a dirsi. Naturalmente assai meno facile ad attuarsi. Vedemmo nel « Malentendu » di Camus, a quali orribili tragedie può condurre l'irriconciliabilità delle due esigenze. Ma sono poi irriconciliabili?

Il film di Pudovkin ci prospetta il conflitto in cui sono poste, e il modo in cui il conflitto può essere risolto da due ottimi comunisti quali Vassili Bortnikov e sua moglie. Va anche detto che sembra quasi determinante, sia pure da lontano, la figura di un segretario politico, che ricorda l'incarnazione del destino che Jean Vilar presentava ne « Les portes de la nuit ». Il personaggio ideato da Prévert e Carné, era piuttosto ridicolo. Qui l'incarnazione riguarda il volere popolare in forma trascendente... non si può dire che la sua presenza sia irritante, ma non sempre è giustificata, ed il suo significato così come viene espresso, desta sospetti di vieto paternalismo.

Vassili Bortnikov torna dalla guerra dove lo si era creduto disperso, e trova la moglie unita ad un altro uomo. La moglie torna a lui, ma le cose non vanno più come prima. Egli non riesce a perdonare, e di questo stato d'animo tormentato ed inquieto risente gravemente la sua responsabilità di lavoro. Un tema, evidentemente ed anzitutto, psicologico. Ma il tratteggiamento psicologico di Pudovkin è incerto, spesso esterno. La preoccupazione concettuale è ancora troppo presente, a discapito della verità dei personaggi. E' aprioristica. I personaggi e il corso della vicenda sono tratti con fedeltà da un romanzo di Galina Nicolaïéva, che nel 1950 ebbe il premio Stalin. Il romanzo per se stesso non ha un particolare valore letterario. Offre un interesse in quanto descrive assai da vicino la vita di un Kholkoz, ed è evidente che l'autrice, oltre ad avere un naturale istinto narrativo, ha conosciuto direttamente la vita di Kholkoz ed i suoi problemi. Il romanzo è lento nel suo ritmo e facile nei suoi effetti. Lo pervade un continuo sospetto d'insincerità o perlomeno di una sincerità volutamente superficiale. Tuttavia esso si prestava ad un ottimo copione cinematografico, aveva in sè alcuni caratteri ben delineati ed un significativo conflitto psicologico. Pudovkin ne ha compiuto una sintesi abbastanza felice drammaticamente, ed il colore, qui adoprato con grande arte, ha creato una

atmosfera tutta particolare, ai nostri occhi, ed indimenticabile: i villaggi, le isbe, le stagioni, le messi, i corrucci e le serenità del cielo, e perfino i trattori, che giustamente sono al centro delle preoccupazioni, in quanto essenziali alla vita e al progresso del Kholkoz. Il mediocre romanzo offre una ricca materia filmistica. Pudvokin ha agito verso di esso così come alcuni grandi attori usano con mediocrissime *pièces*. Gli è servito da libretto. La musica ed il canto sono suoi.

L'interpretazione degli attori, discreta ed efficace allo stesso tempo, è stato un ottimo veicolo per il suo tentativo. Ma qui come in altri film sovietici, a un certo punto, gli attori, per conto dei loro personaggi si infervorano, e parlano retoricamente a voce alta, con lo sguardo da accesi predicatori. Sono questi i momenti in cui l'azione decide i suoi svolgimenti, in essi abbiamo i motivi conduttori, le spiegazioni esaurienti. Vassili viene ricondotto alla ragione, praticamente sotto l'influenza del partito e della collettività, per rendere felice quella innocente vittima degli avvenimenti che era la moglie. Agisce sia sotto la spinta della necessità che la sua vita sente, dell'amore, sia sotto la spinta di una nuova morale, una morale comunista che colleghi profondamente l'uomo alla collettività attraverso il contatto umano che esso ha con il prossimo e che Vassili stenta ad attuare. In questa esigenza, anche da questa ultima opera messa in luce, sta la grandezza di Pudvokin, ed è singolare come questa esigenza risulti ben più evidente nel film, che nel romanzo, dove tutto resta all'acqua di rose, ed ogni crisi sembra più che altro un capriccio fuggevole. Non credo di esagerare sostenendo che dopo i grandi film della rivoluzione e sulla rivoluzione, questa sia la prima opera aperta ad un avvenire, o almeno lievemente socchiusa. Opere come « Ciapaiev » e « Miciurin », hanno indubbiamente un'altrettanto importante funzione nella storia del cinema sovietico: ma forse più da un punto di vista formale, segnando « Ciapaniev » la raggiunta funzionalità narrativa di un particolare realismo, « Miciurin » una raggiunta funzionalità espressiva del colore. In certo senso l'opera di Pudovkin, che si vale anche di queste esperienze, non è formalmente un così decisivo passo avanti, anzi le sue incertezze sono a volte piuttosto gravi, ritmo e dialogo sono pesanti, confusi. Ma l'aspirazione è maggiore: è un'ispirazione umana, di una nuova linea di condotta che dia all'uomo la possibilità di agire secondo coscienza, e lo renda effettivamente libero, perchè felice del suo dovere umano.

Sono convinto che sempre, ogni film, anche il più modesto, ha un suo significato storico, è un sintomo. Il film di Pudovkin sembra andare parallelo con il nuovo corso, sia pure lievemente accennato, dei rapporti internazionali, e della situazione all'interno negli stati sovietici. Anche una grandiosa rivoluzione come quella sovietica, ha, al pari di ogni avvenimento storico, i suoi limiti nello spazio e nel tempo, e così la dottrina che ne ha

deciso lo sbocciare, e le ha permesso di consolidarsi nella particolare forma dello stalinismo. Ogni cosa giunge al suo termine, giunge a non essere più utile, per quanto lo sia stata ed anche in modo determinante nel passato. Questi decisi orientamenti non bastano più agli uomini, soprattutto in una nuova stagione. Non sono bastati neppure allora in senso assoluto, perchè niente basta a questa stregua. Erano una necessaria volontà storica. Ma il fiume del tempo scorre e le sue acque si portano via ciò che un tempo sembrava essenziale. Come la terra si ripresenta nuova ad ogni primavera, così il mondo ad ogni nuova stagione storica. Ora siamo in una nuova stagione, e c'è tutto da fare. Anzitutto insegnare all'uomo a vivere, dargli una profonda ed intima ragione di vita: ciò che non gli danno più i testi di Marx, Engels, Lenin, Stalin, come a un certo punto non gliela diedero più Rousseau e Voltaire, e ancora prima non gliela diedero più i vangeli. Tutto fluisce, diceva Eraclito. Vediamo cosa occorre al corso della nostra vita e delle nostre generazioni. Forse l'effettivo scopo dei nostri sentimenti, dell'amore e del lavoro, la loro effettiva libertà ed efficacia: quali tenta di indicarci Pudovkin, senza avere la necessaria possibilità di movimento, un animo sgombro da soggezioni, e capace di superare generosamente ogni ostacolo.

Vito Pandolfi

Elementi per una bibliografia ragionata di Ch. S. Chaplin

Sezione seconda: storiografia e saggistica [1]

1 - GALTIER-BOISSIERE, J., *Charlot*, in « Crapouillot », num. spec. dedicato al cinema, Paris, 1919.

Ch. è « un artista profondamente e delicatamente umano. Quando si han le lacrime agli occhi vedendo questo gnomo agitarsi, non si è sempre sicuri che sia proprio per il gran ridere, tale è la sicurezza di mano, simile a quella di un pittore che equilibri i volumi d'ombra e di luce, ch'egli ha nello stabilire i contrasti tra i momenti truculenti e le scene sentimentali. Charlot attinge alla grande comicità aspra e dolorosa di cui furono esempi, qui da noi, Moliére e Courteline ». Secondo l'a., Ch. dà la piena misura del suo genio « nelle sfumature dell'amore e della gelosia »: qui Charlot è più poeta, più realista, più vero di chiunque altro ».

Nello stesso scritto, cfr. anche un'attenta analisi di *Charlot soldato*.

2 - FAURE, E., *Danse sur le feu et l'eau*, Crés, Paris, 1920.

« Ho frequentato molto Charlot, quello dello schermo luminoso. Vi prego, credetemi, non scherzo affatto quando dico che, dopo Montaigne, Cervantes e Dostoievski, è l'uomo che mi ha insegnato di più. Ci fa ridere quasi tutti, perchè nella gran maggioranza dei casi, non siamo in grado di prevedere le conclusioni ch'egli trae dalla sua conoscenza del mondo... In lui vive, canta, e ironicamente, il significato stesso della civiltà; egli infligge alla vita, per non doverla maledire, la forma accentuata e sostenuta del sentimento tragico che ne ha ».

3 - FAURE, E., *De la Cinéplastique e Charlot in L'Arbre d'Eden*, Crés, Paris, 1922; poi in *Fonction du Cinéma*, Plon, Paris, 1953, pag. 36, e 47-59.

Ch. è accostato a Shakespeare. L'a. precisa: « Non scrivo il nome di Shakespeare a caso. Corrisponde perfettamente all'impressione divina che Charlot mi fa provare in *Un idillio nei campi*. Corrisponde a quest'arte prodigiosa di profondità e malinconia e di fantasia commiste, che corre, cresce, riparte, come una fiamma che rechi, ad ogni cima sinuosa che ondeggiando muore, l'essenza stessa della vita spirituale del mondo, quel lucore misterioso che ci permette di intravvedere che il nostro riso è una conquista realizzata a spese della nostra chiaroveggenza impietosa ».

4 - FLOREY, R., *Filmland*, Editions de Cinémagazine, Paris, 1923.

L'a. riporta la narrazione che Ch. gli fece del proprio arrivo a Los Angeles e del

[1] Vedi fasc. n. 9, settembre 1953, di questa stessa rivista.

l'incontro con Mack Sennett. Nel teatro di posa di quest'ultimo, a Ch. avvenne che « per teorie in uso sino ad allora nell'industria cinematografica, e che se non potevo piegarmi alle loro idee, sarebbero stati costretti a rompere il mio contratto. Chiesi a Sennett di accordarmi un poco di iniziativa personale, che ne sarebbe stato soddisfatto. Cogliendo quest'ultima occasione, egli mi autorizzò a mettere del mio primo film che dovevo girare. Tutto andò per il meglio ».

5 - Fabre, L., *Charlot*, in « La Revue Hebdomadaire », Paris, 10 gennaio 1925.

« Ognuno dei suoi film è un'opera vera e propria, perchè concepito partendo da idee o meglio, partendo da rapporti. Uno dei caratteri più costanti del film di Chaplin è quindici giorni nessuno voleva saperne di dirigermi. Sostenevano che rovesciavo tutte le l'ellisse... cioè il genio dell'invenzione, l'intuizione matematica, la poesia, la comicità, o, più esattamente, lo spirito. Chaplin... è poeta per una certa ingenuità che gli colora il grigiore dell'esistenza... per la fecondità dell'invenzione che implica e suggerisce una moltitudine di immagini... per il suo gusto della natura... sopratutto, e incurabilmente, per il suo isolamento, per quest'indifferenza alle circostanze, ai costumi, a quel complesso di cose che gli pare talmente complicato, e che noi chiamiamo società... Charlot è poeta: vale a dire: si è costruito un universo personale ove si muove a suo agio perfetto, lontano dal rumore vano delle cose della terra ». L'a. dedica anche alcune osservazioni all'automatismo in Ch., usando ampiamente delle osservazioni sul comico fatte da Bergson in « Le Rire ».

6 - Moussinac, L., *Naissance du cinéma*, Povolozky, Paris, 1925, pag. 102; in *L'age ingrat du cinéma*, Sagittaire, Paris, 1946, pag. 42; e nella trad. italiana di Corrado Terzi, *L'età ingrata del cinema*, Poligono, Milano, 1950, pag. 66.

« Charlie Chaplin è un miracolo. La sua personalità sovrasta tutto. Non bisogna cercare delle *basi*, nel suo genio. Ma certo non si sarebbe imposto all'ammirazione universale senza l'obiettivo, grazie al quale la sua maschera ci è stata rivelata nelle mille sfumature della sua emozione. Se la sua arte è fatta sopratutto della profonda conoscenza dell'umano e di una osservazione della vita trasposta anzitutto su un piano sentimentale soggettivo e non oggettivo, non bisogna tuttavia dimenticare che le scoperte pratiche di Mack Sennett han fornito a Chaplin lo strumento e la materia che gli erano indispensabili ». A pag. 111, su Charlot interpretato da Delluc (in *L'age ingrat*, pag. 48 -49, ed. francese; pag. 77, trad. italiana).

7 - Spaini, A., *Cinéma*, trad. di Emm. Audisio, in « 900 », I, Firenze, autunno 1926.

E' sottolineato, a pag. 152, il carattere visivo, pantomimico di Ch., il quale « fa del cinema come se la parola umana non fosse mai esistita. È l'unico regista che non cerchi di suggerir parole allo spettatore. Sostituisce le parole con complessi giochi fisionomici. Logico come tutti gli uomini di genio, Charlot ha inventato un uomo muto che vive e si esprime come lo può e deve essere un muto, in mezzo a un popolo di muti. Così nella ormai classica *Febbre dell'oro* non esprime la gioia con sorrisi deliziosi ma abbandonandosi alla ginnastica più sfrenata, e demolendo coscienziosamente il mobilio della sua capanna... In un momento di grande gioia, Charlot si esprime decomponendo tutte le sue membra in quegli stessi salti, balzi, strappi, che il riso, di solito, ci provoca in viso ».

8 - Anthelme, G., *Charlot*, in « Sélection », Bruxelles, 1926.

9 - Alexandre, M., Aragon, L., Arp ed altri, *Hands off love*, in « La Révolution Surréaliste », 9-10, Paris, I ottobre 1927; e in Nadeau, M., *Documents Surréalistes*, ed. du Seuil, Paris, 1948, pag. 85-95.

Manifesto surrealista, a proposito del processo intentato a Ch. da Lita Grey. Prende lo spunto dall'atto di accusa pubblicato da « Grand Guignol » nel maggio 1927. Venne pubblicato per la prima volta in « Transition », ma non come i firmatari desideravano: onde la pubblicazione in « La Révolution Surréaliste ». Il testo venne, nella

quasi totalità, steso da Louis Aragon (cfr. Parte Seconda, Sezione Prima, n. 27, pag. 203, ed. fr.). e susseguentemente firmato dagli altri surrealisti. « Si tratta », dice il manifesto, « di vedere che cosa si è capaci di trovare per dar contro a un siffatto uomo; di valutare i metodi che vengono messi in uso per sottometterlo. Questi metodi rispecchiano stranamente l'opinione morale media esistente negli Stati Uniti nel 1927; vale a dire l'opinione di uno dei maggiori raggruppamenti umani, opinione che tenderà ad espandersi e prevalere dovunque, nella misura in cui l'immenso deposito che si satura di merci nell'America del Nord è anche un immenso deposito di sciocchezze pronto a rovesciarsi su di noi e, in particolare, pronte a cretinizzare del tutto l'amorfa clientela europea, sempre prona all'ultimo imbonitore ». Il manifesto contesta, punto per punto, da un punto di vista spesso anarchico, le cinque accuse di immoralità e crudeltà rivolte dalla Gray a Ch., e afferma che « il fondamento morale della vita di Chaplin » è l'amore: « è chiaro che in tutta questa storia Charlot è davvero, unicamente e puramente, il difensore dell'amore ».

« Ci sovviene di quel momento mirabile del *Conte*, quando d'improvviso Charlot, a una festa, vede passare una donna assai bella, ancheggiante quant'è possibile, e di botto trascura tutto per seguirla di stanza in stanza, poi sulla terrazza, sino a che ella scompare. Agli ordini dell'amore, è sempre stato agli ordini dell'amore: ecco quel che molto umanamente proclamano e la sua vita e tutti i suoi film. Agli ordini dell'amore improvviso, che è innanzitutto un grande, irresistibile appello. Allora bisogna abbandonare tutto e, come minimo, la propria casa. Il mondo con i suoi beni legali, la comare, i ragazzini, la cassa di risparmio: è da tutto questo che evade, senza posa, sia l'uomo ricco di Los Angeles che il poveraccio delle periferie; da *Charlot impiegato di banca* alla *Febbre dell'oro*. Tutto quel che possiede è, appunto, moralmente, quel dollaro di seduzione che un nonnulla gli fa perdere, e che nel caffè dell' *Emigrante* gli cade incessantemente dalla tasca bucata sull'impiantito, quel dollaro che forse è solo apparenza, facile a torcere con un morso, semplice moneta da scimmia, che sarà rifiutato, ma che permetterà che per un istante si inviti al proprio tavolo la donna simile a una colonna di fuoco, la donna « meravigliosa », i cui puri lineamenti saranno cielo ». « E infine se la signora Chaplin ci ricorda (e ben sa quale genere d'argomento porti) che suo marito pensava, cattivo americano!, di esportare i suoi capitali, noi ci ricorderemo dello spettacolo tragico dei passeggeri di terza classe etichettati come bestie sul ponte della nave che porta Charlot in America, la brutalità dei rappresentanti dell'autorità, le sporche mani che frugan le donne, l'ingresso nel paese della proibizione sotto lo sguardo classico della *Libertà che illumina il mondo.* Quel che questa libertà proietta attraverso tutti i film di Charlot, è l'ombra minacciosa degli sbirri, bastonatori di poveri, degli sbirri che sorgono ad ogni angolo di strada e che per prima cosa sospettano del miserabile vestito del vagabondo, del suo bastoncino (Charlie Caplin in un singolare articolo lo chiama la sua *onorabilità*), del bastoncino che cade sempre, del cappello, dei baffi, e persino di quel sorriso spaventato. Malgrado alcuni finali « felici », non siamo tratti in inganno: la prossima volta lo troveremo ancora in miseria, questo terribile pessimista che, ai giorni nostri, in inglese come in francese, ha ridato vigore a *Dog's Life*, quest'epressione comune, « vita da cani ». Il manifesto, che termina con un caloroso omaggio a Ch., è firmato da quasi tutti i più importanti surrealisti dell'epoca; oltre che da Aragon, da Arp, Baron, Bréton, Desnos, Eluard, Ernst, Leiris, Limbour, Masson, Naville, Péret, Prévert, Ray, Sadoul, Tanguy, Tual e Unik.

10 - Beauplan, R., *De « Charlot » á Charlie Chaplin*, in « La Petite Illustration », n. 333, Cinéma, n. 9, Paris, 21 maggio 1927, pag. 12, 30 ill.

Breve scritto a carattere biografico, ma con alcuni giudizi critici. Gl'inizi di Ch. sono paragonati « a quelli di Moliére che percorreva la Francia e si formava il genio recitando le farse della commedia italiana »; inoltre Ch. « ha avuto con Moliére un altra rassomiglianza. Osservava, come il « contemplatore » spiava l'umanità nella bottega di barbiere di Pézenas. Chiedeva alla vita quotidiana la materia che le sue pantomime dovevano poi trasporre e stilizzare ». Gli elementi della comicità chapliniana

sono definiti ricorrendo a Bergson (sorpresa, contrasto, rottura brusca d'equilibrio, ripetizione). Si segue poi lo sviluppo di Ch. da clown a eccentrico di music-hall e poi a personaggio sociale, traverso «la preoccupazione realistica» di Ch., a partire da *Vita da cani*, film nel quale «il tipo sociale... si eleva ad una sorta di significato simbolico... Abbiamo dinnanzi a noi la Società, e contr'essa, l'individuo. Charlie Chaplin è anarchico o, come s'è detto talvolta, bolscevico?... Non cerca di sovvertire l'ordine pubblico, non ha rivolte violente o indignate contro le istituzioni e le convenzioni, ma una trascendente ironia... Tre film sopratutto rivelano questo stato d'animo... *Charlot soldato*, nella sua gaiezza buffa, maltratta la guerra mica male; *Il monello* è una satira della filantropia ufficiale; *Il pellegrino*, più audace ancora, di un ladro fa un rispettabile sacerdote, come se tra i due non vi fosse altra differenza che l'abito! Già Montaigne aveva insinuato qualche cosa di simile...».

11 - MAUROIS A., *Le poésie du cinéma*, in *L'Art Cinématographique*, III, Felix Alcan, Paris, 1927, pag. 1-37.

E' il testo di una conferenza tenuta dall'a., e da lui suffragata con proiezioni. «Chaplin mi spiegava che la sua maggior preoccupazione è quella di esprimersi brevemente... la sua dottrina insomma è quella ch'era di Montesquieu pure, quando questi diceva che scriver bene significa sopprimere le idee intermedie. Charlie non è mai talmente felice come quando può, anzichè dire una cosa, suggerirla». All'a. lo stile di Ch. pare mirabile sopratutto nella sua concisione («*Il pellegrino* finisce come un racconto di Mérimée»), poi esprime il suo giudizio con paragoni letterari: «*La febbre dell'oro* comincia come un romanzo di Flaubert. Quella grande frase larga formata dalla lunga catena di cercatori d'oro che sale sulla neve e dalla quale, poco dopo, si stacca Charlot, solo, mi fa pensare sempre all'inizio di *Salambò*: «A Megara, sobborgo di Cartagine». ... E assomiglia anche all'inizio della *Certosa di Parma*, per il suo modo di far scaturire il personaggio dal seno di un tema assai vasto...». «Chaplin mi pare anche vicino ad Anatole France e a Dickens». La proiezione di un frammento dell'*Opinione pubblica* e una citazione dal *Pellegrino* servono all'autore per chiarire la portata di Ch. psicologo.

12 - PREVOST, J., *Polymnie ou Les Arts Mimiques*, Emile Hazan, Paris, 1929.

Da pag. 112 a 124, «Monografia mimica di un attore», su *La febbre dell'oro*. «Guardando Charlot mimare le emozioni, mi sovveniva la tesi di Darwin: l'emozione è un movimento contrariato, che sfugge nelle parti molli e mobili, e sopratutto nelle estremità... Charlot mima l'emozione senza che alcun gioco di muscoli sembri comandato, mima per mezzo dell'equilibrio instabile di una forzata immobilità, per mezzo di uno spostamento delle parti molli del viso, occhi, guance e labbra che si ricompongono al termine di ogni gesto, secondo le regole di una nuova unità». L'a., nello stabilire uno schema delle espressioni chapliniane, vi determina alcuni segni che indicano «l'adattamento dell'essere al mondo» e «le emozioni nate dalla sua anima»; inoltre avanza, di Charlot, una interpretazione rousseauiana.

13 - SCHWOB, R., *Une mélodie silencieuse*, Grasset, Paris, 1929, con un disegno di Marc Chagall. Tre capitoli su Ch., «Contraddizioni a proposito di Charlot», «Charlot e i leoni muggenti», «Charlot e il battelliere del Volga».

«Quel che è tipico di Charlot, fin dai film suoi più vecchi, è la qualità della vita interiore ch'egli riesce a suggerire»; nei film di Ch., dice l'a., «tutte le cose assumono dei valori che non si sarebbe mai pensato di attribuir loro, un ordine nuovo, una imprevedibile realtà. Tutto l'universo di Charlot ci è così rivelato da un uso inatteso degli oggetti del nostro». «Charlot in tutti i suoi flm ripete la stessa lezione d'indipendenza assoluta. Ed è una lezione che mette in caricatura quella dei grandi mistici e che, appunto, trova la propria punizione nel fatto che non è altro che una caricatura». L'a. poi si pone domande quali: «Forse Charlot non è altro che un bimbo patetico che ha perduto l'anima, una scimmia geniale?», afferma che «Charlot è la caricatura di un

pazzo », che « manca di amore anche quando, a volte, si mostra innamorato », e che è « uomo duplice come tutti noi, ma i suoi elementi sono compiuti fino alla contraddizione irremediabile, fino alla loro rottura, fino all'assurdo senza amore; è la nostra ridicola, desolante, ed eccessiva — ma di poco — caricatura ». Secondo l'a., ebreo convertitosi al cattolicesimo, questi sono tratti tipicamente ebraici.

Da pag. 239 a 250, prendendo spunto dalla *Febbre dell'oro*, vi è un raffronto Chaplin-Keaton; poi Charlot è definito « un miserabile che tenta invano di elevarsi sino ad una sorta di dignità borghese, la sintesi di due attitudini inconciliabili; di due universi opposti ».

14 - PISANI, F., *Le Cinéma américan*, in *L'Art Cinématographique*, VII, Felix Alcan, Paris, pag. 69 - 134.

In questo veloce panorama, prevalentemente economico-industriale, del cinema statunitense, da pag. 109 a 112 e da 125 a 126 si parla di Ch., sopratutto attraverso le cifre dei compensi offertigli, di volta in volta, dalle varie case di produzione.

15 - ESPIAU, M., *Charlie Chaplin, Molière juif*, in « Vu », Paris, 1 aprile 1931.

Sull'« ebraismo » di Ch. (« Non ha letto l'ebraico, ma conserva, nelle profondità dell'esser suo, il timore e la curiosità della sua razza »), riprende la tesi enunciata dai fratelli Tharaud in *Charlie Chaplin et l'esprit du ghetto* (in « Eventail », Bruxelles, 18 luglio 1927).

16 - WESSEM, C., van, *De Komische Film*, W. L. & Brusse N. V., Rotterdam, 1932.

17 - CONSIGLIO, A., *Charlie Chaplin*, in *Introduzione a un'estetica del cinema*, Alfredo Guida ed., Napoli, 1932, pag. 53-74.

« Nella produzione di Chaplin non esiste una vera e propria soluzione di continuità: egli, in sostanza, non ha che sviluppato linearmente le prime mimiche, senza poter sopprimere nelle opere della maturità il vizio d'origine formato dai procedimenti meccanici delle antiche ed ingenue farse ». Secondo l'a., « un primo stadio di evoluzione » è dato da *Carmen;* dopodichè Ch. esprimerà « con deliberata coscienza il suo mondo artistico in tre opere principali: *Vita da cani, Il monello e La febbre dell'oro* ». Con quest'ultimo film, Ch. avrebbe « afferrato nell'aria un certo dramma spirituale molto coltivato dal gusto letterario del nostro tempo... il dramma morboso e slavizzante degli inadeguati e degli incapaci a vivere », col che si affiancherebbe, dice l'a., a Rilke, Svevo, Proust e Gide, e ci sarebbe da porsi la domanda « se l'ideale di Chaplin non sia più letterario che cinematografico »: « l'ideale romantico di Chaplin, per essere fatto di contrasti più intimi che esteriori, andrebbe analizzato nelle sfumature, negli stati d'animo interni, che solo la letteratura offre ». *Il pellegrino, Circo* e *Le Luci della città* sarebbero opere di decadenza, e « questo declinare della capacità espressiva di Chaplin », dice l'a., « ci fa ripensare al giudizio critico espresso sull'insieme del suo mondo artistico: cioè che esso sia più adatto all'espressione letteraria che a quella cinematografica ». E « la piena riconferma della decadenza di Chaplin va ricercata in *Luci della città* », opera in cui « la crisi dell'argomento tocca il suo culmine ».

18 - CONSIGLIO, A., *Charlot riveduto*, in « Scenario », I, 6, Milano, luglio 1932.

« Charlie Chaplin segna nella storia del cinema il massimo risultato raggiunto dalla vecchia mentalità teatrale adattata al cinema ». « Chaplin è un pò il Sorel di uno Stendhal del cinema. Ma è proprio questo tono di vita sofferta, questa troppo elevata umanità dell'eroe che impedisce all'autore di manipolare ancora il suo personaggio. Nella *Febbre* egli ha potuto essere attore senza cessare di essere artista. Dopo, egli è attore solo in senso virtuoso ». In futuro, dice l'a., Ch. avrà « nella storia dell'evoluzione tecnica del cinema, un posto più importante di quello che gli toccherà nella storia dell'arte. Egli ha fornito uno dei maggiori contributi che potevano attendersi dalla vecchia esperienza teatrale ».

19 - Margadonna, E. M., *Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano, 1932.

Da pag. 57 a 65, un capitolo su Ch., in due parti, una sulla vita e le opere, l'altra su « il cinema secondo Chaplin ». Sono citati frequentemente Delluc (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 1) e Poulaille (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 4). Ch. è, secondo l'a., (il quale qui sviluppa un'opinione del Beucler, cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 31), un umorista, poichè « la deformazione umoristica agisce in tutte le direzioni, sia nei sentimenti, sia nelle passioni, sia nelle virtù che nei vizi, sia nello spazio che nel tempo, e se minimamente si limitasse, diverrebbe pura e semplice caricatura. Lo stile di Chaplin è un'esemplificazione convincente di ciò: Charlot preso a sè, come contemplato da una fotografia, è una banale caricatura; immesso nel suo mondo, diventa un personaggio indimenticabile ».

20 - Ragghianti, C. L., *Cinematografo rigoroso*, in « Cine-Convegno »,I, 4-5, Milano, 25 giugno 1933; e in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1952, pag. 17-38.

In questo saggio, che sostiene essere il cinema « arte figurativa », l'a. tratta della « esplicita visione e realizzazione figurativa » di Ch., sostenendo che « le qualità salienti dell'artista e il modo particolare di risolvere la sua ispirazione nella visione cinematografica » son date anzitutto dal ritmo, dallo « stile mimico di Chaplin », che sarebbe « irrelativo al mondo pratico ». Secondo l'a., in film come *Carmen* o *Il pellegrino* vi è una « trasformazione " decorativa " del moto », l'intenzione stilistica di Ch. si chiarisce « attraverso il grottesco, l'esagerazione ». Nei film successivi l'a. trova « organismi decorativi più ampi, più complessi e fervidi, con scansioni più fini e vigilate e con una distribuzione delle traslazioni e delle pause sempre più persuasiva ». Il motivo persistente in tutte le opere chapliniane sarebbe dunque « una esaltazione lirica del movimento avvicinabile, per quanto ha talvolta di anche fisicamente comunicativo, al " linearismo funzionale " berensoniano ». Però, negli ultimi film, Ch. « insiste molto per far sprigionare dalle situazioni, concretate in movimenti adeguati e non mai evasivi degli attori e dell'obiettivo, delle impressioni più ricche di sentimento, di una specie che a volte fa rammentare Dickens ».

21 - Cosiglio, A., *Personalità e umanità del regista, in Cinema: arte e linguaggio*, Ulrico Hoepli, Milano, 1936, pag. 130-131

L'opera di Ch. « potrebbe essere utilmente denominata *Vita e dolori di Charlot*, lunga serie di avventure di una maschera moderna ». *La febbre dell'oro* è veramente il poema dei tempi moderni: ma le opere che lo han preceduto e quelle che lo hanno seguito, devono essere considerate, rispettivamente, come preparazione del poema e come prolungamento retorico di esso... ». Secondo l'a. Ch. « in quanto regista, sebbene pochi abbiano spirito cinematografico più acuto... non è riuscito a liberarsi di Charlot ». Inoltre si sarebbe « reso schiavo di un'autoretorica ».

22 - Consiglio *e* De Benedetti, *Chaplin- Charlot*, in « Cinema », I, 6, Roma, 25 Settembre 1936, pag. 224-227, 14 ill.

Ch. è definito l'eroe, il poeta del complesso d'inferiorità, se ne descrive il tipo psicologico, ci si chiede perchè sia divenuto « personaggio popolare, fratello di tutti, proverbio e specchio dell'animo comune », « nuova obiezione tragica al mondo ». Gli a. rispondono: « Perchè la sua ispirazione coincide con lo stato d'animo diffuso nel dopoguerra. La tragedia aveva segnato la fine di un certo feudalismo borghese, sovrano nella propria casa, nella propria azienda, nella propria città, nella propria classe, nel proprio Stato. La strage aveva rimesso l'uomo di fronte alla sua precarietà. Tornato dalle trincee, egli si sentì smarrito ed esule tra le masse che asumevano una nuova coscienza ed una funzione nuova. Quindi il senso di un paradiso perduto, di una caduta irrimediabile dal mondo euforico e accomodante del secolo scorso... Quest'angoscia trovò, allora, innumerevoli poeti. E' di quegli anni, per tutta l'Europa, il postumo e contagioso successo dei personaggi « inadeguati » di Cecov e, in Italia, il riconoscimento di un vecchio romanziere, Italo Svevo, i cui libri tramati intorno a un protagonista del genere, erano rimasti fino allora senza eco. Di questo personaggio-incubo,

di questo parente povero, Chaplin trova l'espressione definitiva: la più plastica e la più celebre ». « Mondo di inibitio, quello di Chaplin porta anche per ciò la data del dopoguerra. Naturale, quindi, che lo stile coincida con le più tipiche forme assunte dall'arte in quegli anni, che predilesse lo scorcio. Si contrapponeva allora... l'arte di scorcio, sintetica e fulminea, a quella di allusione, diffusiva e influitiva... Tutta la mimica di Charlot è una formidabile « riuscita » nel genere di scorcio... ». « Ci domandiamo ora: il clima attuale, di travolgenti energie e ideologie collettive, è ancora così propizio ad una poesia dell'individuo, remissiva ed anarchica, come quella di Charlot?... Non oseremo contestare a Chaplin il diritto di ricantarci, in tempi signoreggiati da masse e collettivismi, la poesia contrita e fallimentare dell'individuo e dell'« inettitudine ». E peraltro quella poesia, protratta al di là del suo clima, rischia di vivere sentimentalmente di soli ricordi, stilisticamente di sole trovate e virtuosismi. Il sospetto è lecito ».

23 - b., u. (BARBARO, U.), *Charlot regista e attore*, in « Bianco e nero », I, 4, Roma 30 aprile 1937, pag. 86-90.

« E' impossibile tentare una ricreazione ideale del mondo di Charlot addentrandosi nella selva, ormai troppo spessa ed intricata, delle esegesi esaltatrici pseudocritiche che, dalla *Febbre dell'oro* in poi, si son moltiplicate e riprodotte con mirabile prolificità; in esse troppo si è arzigogolato e sofisticato sull'arte del Nostro, tanto che, mi pare, ad intenderne la personalità valgono forse, più che le ricamatissime apologie le, sia pure sballate, stroncature. Esse, almeno per l'impegno di chi va contro corrente, per la paura di esporre troppo il fianco, sono riuscite a volte, a cogliere meglio qualche aspetto reale del mondo poetico di Charlot: e sia stato pure per devastarlo con passione iconoclastica » (l'a. cita al riguardo Schwob, Soler e De Montherland).

L'a. respinge anche « la via della ricerca dei precedenti strologando sulle possibili derivazioni », inquantochè Ch., pur derivando come « *tutti* » i comici cinematagrafici il proprio armamentario di trovate e di atteggiamenti dal circo equestre, ha la propria grandezza « precisamente nell'accettazione totale di quella ormai vieta e standardizzata grafia, e nell'impiego fattone per scrivere, in ideale continuità attraverso tutti i suoi film, forse il più alto e perfetto poema visivo che ci abbia dato il cinematografo ». L'esemplificazione è condotta sul confronto tra un scena della *Febbre dell'oro* e una di Ridolini: ne deriva che la trovata di Charlot « s'incastra... in una generale visione del mondo, in cui la natura e gli oggetti inanimati hanno una testarda e inflessibile volontà superiore a quella disperata e a volte eroica dell'uomo ». Visione del mondo per la quale, specialmente a proposito di certi finali (*Il pellegrino*), è sembrato possibile e quasi naturale riferirsi a Leopardi. Tra gli « elementi centrali » di Ch. è, dice l'a., « il sogno che si esprime variamente ma organicamente in tutta la sua opera: il sogno di un'umanità conciliata ». La grandezza di Ch. regista e attore sta nella sua « grande concretezza unitaria »: « Mai una contraddizione, mai un'uscita arbitraria, nonostante la paradossalità delle vicende e la rarefatta meccanicità delle sue trovate. Ogni particolare ha un obiettivo preciso e coglie nel segno. Per vie piane e piacevoli si giunge e si oltrepassa insensibilmente la soglia della grande arte ». Segue un'analisi di *Tempi moderni*, che è definito « un'opera polemica, un'opera di critica serrata e cosciente », priva però di continuità stilistica e di connessioni tra i brani realistici e quelli improntati a deformazione lirica. Col che l'artista « ha mostrato i suoi limti »; e causa di ciò, dice l'a., è l'individualismo di Ch., la sua spontaneità creativa, qui in contraddizione con l'autocoscienza: « Dovrebbe ora essere chiaro, attraverso la lezione di questo grande attore e grandissimo regista, l'impossibilità dell'individualismo cinematografico. Un grande capitolo della storia del cinematografo, quello isolato ed eccezionale di Charlot e di René Clair, è forse chiuso per sempre ».

24 - c., l. (CHIARINI, L.), *Considerazioni generali* (su *Tempi moderni*), in « Bianco e nero », I, 4, Roma 30 aprile 1937, pag. 78-81.

« Charlot è la chiara dimostrazione... che anche nel cinema... la grandezza dell'opera

non dipende dalla tecnica più o meno progredita, ma dallo spirito e che i film che non resistono al tempo sono quelli che non avevano alcuna grandezza nè profondità spirituali ma che erano legati esclusivamente a mode o costumi »; ed è portato a prova *Tempi moderni*, in cui « la fotografia non sovrasta mai col suo virtuosismo figurativo il procedere del racconto », il montaggio è tale che « le forbici hanno il sopravvento e da una scena all'altra si passa naturalmente per stacco, senza le acrobazie del montaggio per analogia di forma », poichè a Ch., « come al vero artista, preme il racconto, le cose che ha da dire al pubblico e perciò non si sofferma compiacendosi in artificiosità tecniche che distraggono lo spettatore e sminuiscono il valore dell'opera ». *Tempi moderni* è considerato dall'a. superiore a *Luci della città* ma forse non intenso quanto *La febbre dell'oro*: « Mi sembra che qui ci sia uno Charlot più maturo, più coerente, nel quale gli elementi comici sono più fusi ideologicamente... qui, forse, l'amarezza dei primi film é attenuata e, direi quasi, c'é un inizio di placamento. Dalla condanna della vita, quale appare nelle sue opere precedenti, Charlot è passato alla condanna de tempi moderni: é già un progresso ».

25 - JAHIER, V., 42 *ans de cinéma*, in *Le rôle intellectuel du cinéma*, Institut International de Coopération Intellectuelle, Paris, 1937.

Da pag. 108 a 111, 115-116, e 123-124, appunti di storia sull'attività di Ch. L'a. ritiene *Il pellegrino* « forse il capolavoro di Charlot », e tra le opere migliori classifica *Vita da cani*, *Idillio ai campi* e *Giorno di paga*. A proposito dell'*Opinione pubblica* dice che « c'è un cinema di prima dell'*Opinione pubblica* e un cinema di dopo *L'opinione pubblica* »: questo film « diede dimostrazione di quel che si poteva aspettare sullo schermo dai mezzi più semplici, e sopratutto dall'espressione ellittica ». All'a. *Circo* pare inferiore alla *Febbre dell'oro; Luci della città* e *Tempi moderni* sarebbero una serie di sketches ognuno dei quali sarebbe, da solo, un piccolo film perfetto, dalla vena comica eccellente, ma che « riuniti insieme sotto un titolo ambizioso, ci lasciano insoddisfatti ». In particolar modo *Tempi moderni* pare all'a. un'antologia, ritiene che Ch. non possa più portare sullo schermo Charlot, sicchè gli augura di riprendere, da regista « la via della commedia drammatica, via nella quale aveva dato una delle opere fondamentali del cinema: cioè *L'opinione pubblica* », ritenendo che questo sia il solo modo, per Ch., di fare un film sonoro.

26 - PASINETTI, F., *Storia del cinema dalle origini a oggi*, ed. « Bianco e Nero », Roma, 1939.

I film di Ch. del primo periodo sono definiti « tra le " torte in faccia " e il surrealismo »; l'opinione è appoggiata su *Charlot astuto commesso* e *Charlot a teatro*, da cui sono tratti esempi. Ch., dice l'a., trattava « il mezzo cinematografico in funzione della mimica ». *L'opinione pubblica* « non fu un film eccezionale ma Chaplin vi tenne molto; forse per la semplicità con cui era narrata la storia... Chaplin mise una particolare cura nel raccontare questa vicenda tutt'altro che divertente; anzi drammatica, triste, malinconica, ma esposta in immagini con una misura e con un equilibrio che dovevano fare testo ». A pag. 119 su Ch. attore e sul suo personaggio. Poi: « *Il circo* non è altro che il racconto visivo di una serie di episodi, di accidenti, cui il clown partecipa. E il clown finisce vagabondo per riprendere più tardi un'altra storia, quella delle *Luci della città* », film, quest'ultimo, nel quale « tutto è concentrato sul personaggio, sul suo aspetto, la sua mimica, il suo carattere. Non vi sono ritmi visivi e tanto meno sonori. C'è piuttosto ancora la pantomima di Charlie Chaplin che ha origini teatrali. *Le luci della città* era un film fatto con la tecnica del muto e vi apparivano due o tre didascalie, ma non mancavano alcuni effetti sonori ». Di *Tempi moderni* l'a. dice che « motivi di vecchie comiche venivano ripresi nel film che era più che altro una successione di episodi... Il film aveva intenzioni satiriche le quali tuttavia passavano in seconda linea di fronte alle trovate comiche che erano fine a se stesse ».

27 - WALDEKRANZ, R., *Filmen Växer Upp*, Hugo Gebers, Stoholm, 1941.

23 - PIETRANGELI, A., *Retrospettiva,* in « Bianco e Nero », V, 4, Roma, aprile 1942.

In un saggio su Clair, è tracciato un raffronto con Ch.: « Questa indulgenza (di Clair) sboccia in uno scetticismo di buon senso popolare: — il mondo è sempre andato così — né potrà mai cambiare, come si vede benissimo in *A' nous la liberté* nell'ironia dei *soli dell'avvenire* alla Wells, in cui le fabbriche producono da sole mentre gli operai ballano e fanno scampagnate. Quanto diverso dalla visione di un'umanità conciliata nello stupendo sogno del *Kid* di Charlot, popolato di angioli e angiolesse e in cui diventano cherubini anche i poliziotti! La differenza tra Clair e Charlot è che quest'ultimo è un vero anarchico, mentre il primo è un anarchico intellettuale. In comune essi hanno una spiccata *forma mentis,* l'individualistica; a conferma di questa sta il fatto che si saccheggiano vicendevolmente le trovate o, meglio, non se le saccheggiano ma questa base comune gliele fa con tanta prontezza riscoprire o assimilare ».

29 - C. M., *Sommario della storia del cinema,* in *Storia di ieri e di oggi,* num. unico dedicato a *Storia del cinema,* IV, 1, 24 gennaio-dicembre 1942, Roma.

Forse in omaggio alle direttive politiche dell'epoca, in questa rassegna della storia del cinema il volto di Charlot non appare, e a pag. 67 sono appena citate « le ironiche trovate di Chaplin (*Il pellegrino*), la comparsa del *Kid* Jackie Coogan ».

30 - CANESSA, G., *Sintesi storica,* in *Il volto del cinema,* A. V. E., Roma, s. d. ma 1942.

Il quinto paragrafo di questa « sintesi » a impostazione clericale, da pag. 55 a 58, è dedicato a Ch. « Charlot è la più forte prova di quanto fosse stata potente e profonda l'influenza dell'800 demolitore. Egli è antistorico appunto perchè appartiene a un romanticismo vorrei dire puro e raffinato. E dal trovarsi con un tale spirito candido, angelico in un mondo volgare e inaridito, perchè meccanicizzato, nasce la sua poesia, che è poesia di un pessimismo sincero, interamente sofferto, vorrei dire leopardiano ». Si sottolinea l'origine clownesca di Ch., si parla della sua « anticinematograficità », e gli si contrappone Douglas Fairbanks, « antitesi vivente di Charlot », poichè nel personaggio di Doug « c'è la forza e la sincerità delle generazioni che stanno per sorgere », poichè « quel che serve adesso è *vivere pericolosamente* ».

A pag. 340 dello stesso volume, nella *Guida di fatti e di opere riguardanti la sintesi dell'evoluzione del cinema dal febbraio* 1895 *al febbraio* 1941, è detto che Ch. è « ebreo oriundo russo », e che in *Idillio ai campi* c'è « uno Chaplin con potenziale cultura teocritea-arcadica ».

31 - Lo DUCA, *Histoire du cinéma,* Presses Universitaires de France, Paris, 1942; trad. italiana di Augusto Forti, *Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1951.

Il monello sarebbe « il primo dei film chaplinisti "composti" » dove « vi è sia del Charlie Chaplin che dello Charlot »; *Le luci della città,* film « con uno Charlot edulcorato e meno convicente di quello del *Pellegrino* o della *Febbre dell'oro* ». Dice l'a. che a Ch. si debbono « le emozioni più umane che il cinema abbia mai dato »; e che il suo miglior film è *La febbre dell'oro,* nel quale « si rivela appieno, non già in piccole poesie, ma con un poema ».

32 - PUCCINI, G., *La lezione di Charlot,* in « Charlie Chaplin », num. un., ed. Cosmopolita, Roma, s. d. ma 1944, pag. 1.

Tra le varie lezioni che vengono da Ch., « a noi preme specialmente di far tesoro di una fondamentale tra tutte. La lezione che ci viene dalla semplicità realistica di Chaplin: dal realismo di Chaplin ». L'a. constata come Ch. si ricongiunga « alla tradizione narrativa del suo Paese, una tradizione eminentemente realistica. E' impossibile non pensare a Dickens, alla realistica immediatezza e schiettezza onde Dickens ci parla, facendo rivivere i minimi particolari umani e le più piccole caratteristiche ambientali... a Dickens, ma anche a Goldsmith, a Sterne, a Thackeray. Come Dickens ci ha narrato di Londra, Chaplin ci narra dell'America, dove si è sviluppato come artista. Le strade della periferia di New York, i quartieri popolari di Brooklin, Bowery: Chaplin ne canta la bellezza, la vastità e la solenne miseria. Con le sue opere

Chaplin ci ha dato le immagini più concrete e più ampie del paese in cui vive, ce ne ha fatto conoscere convenzioni e modi di vita, la maestosa, epica crescenza, le contraddizioni, le sofferenze, le glorie. Nessuno meglio di lui ha saputo parlarci dell'America ». Dopo aver distinto, e contrapposto al cinema realistico chapliniano, « l'impressionismo romantico che ha fatto la decadenza del cinema dopo Chaplin », l'a. indica la necessità, per la cinematografia italiana liberata, di rifarsi, a simiglianza di quanto ha fatto Ch. nel suo paese, « alla migliore tradizione narrativa del nostro paese, a Manzoni, a Verga... Chaplin ci insegna che il massimo dovere del cinema italiano è quello di parlare dell'Italia, di mostrare le condizioni di vita, di narrare le sorti e i drammi del suo popolo ».

33 - Alicata, M., *Charlot, o dell'arte popolare*, in « Charlie Chaplin », num. un., ed. Cosmopolita, s. d. ma 1944, pag. 2-5.

Saggio che prende lo spunto dalla ripresa di *La febbre dell'oro* e dal consenso tributatogli dal pubblico. L'a. osserva che i « classici », « come ci ha opportunamente ricordato *La febbre dell'oro*, parlano un linguaggio che è in un duplice senso — e mai in un senso sciatto e volgare, ma anzi sempre nobile e alto — popolare: popolare in quanto vuole esprimere sentimenti larghi, aperti, fondamentali, accessibili a tutti gli uomini; popolare in quanto si sforza di tradurre questa volontà espressiva in uno stile semplice, diretto, immediato, che attinge alla fantasia nel modo coraggioso e spontaneo nel quale sempre vi attingono i poeti, senza abusare, per stanchezza, di immagini convenzionali, prive di nerbo e sorprese, e senza ricorrere, d'altro canto, per vizio intellettualistico, ad immagini sofistiche, insensate e stravaganti, la cui artificiosa eleganza non persuade, cioè non commuove nessuno ».

Dopo aver parlato dei caratteri popolari del vecchio cinema europeo ed americano, e del loro successivo decadere, l'a. pone il quesito: « quale parte di questa eredità dobbiamo accreditare propriamente a Charlot? ».

Con Charlot « la società, la storia concreta degli uomini, entra prepotentemente nel cinematografo; e da quì nasceva il racconto, nasceva forse il primo — e certo uno dei maggiori — personaggi del cinematografo, nel senso che noi abbiamo ereditato dai grandi narratori del sette e dell'ottocento... Charlot porta nel film comico una ricchezza di sentimenti, di passioni, di desideri, di fantasie, attraverso le quali egli giudica e definisce... una società in cui l'arida stanchezza dei sentimenti e lo stupido isterilimento della fantasia svelano uno sfacelo non soltanto morale ed umano, ma, alla fine, anche sociale e politico, civile... Charlot è tutto qui: qui la sua rivolta, qui il suo impeto rivoluzionario. Prendete infatti da un lato l'entusiasmo, la fiducia nelle cose grandi belle e buone della vita, il solenne sentimento dell'amore, del popolano, del « povero », del diseredato Charlot, e dall'altro la delusione, l'aridità, l'egoismo, la ipocrisia dei « ricchi », dei padroni nei quali egli s'imbatte; prendete da un lato la sua furia inventiva, la spontaneità della sua immaginazione, il suo schietto e sano desiderio di canti e di giuochi, il suo amore per la natura, per le larghe strade polverose, per i cieli grandi e aperti, e dall'altro la noiosa stupidità, l'obesa pesantezza dei suoi « nemici » e dei loro incoscienti « alleati » (pensate ai poliziotti di Charlot, ai sorveglianti e ai capi-reparto della fabbrica in *Tempi moderni*, ai suoi piccoli borghesi difensori dell'ordine e delle convenzioni, ecc.), e avrete colto due motivi sostanziali della poesia di Charlot ».

34 - Antonioni, M., *Miseria e poesia di Charlot*, in « Charlie Chaplin », num. un., ed. Cosmopolita, s. d. ma 1944, pag. 22-24.

Profilo biografico, denso e assai ben documentato, della vita e dell'attività di Ch. Vi sono pure definizioni e giudizi critici: « Nella serie Mutual la gamma delle annotazioni segue un crescendo ininterrotto, e *Carmen*, l'ultimo film della serie, ha già portato il suo autore sulle soglie del dramma. Si presenta il tragico, dietro una parodistica minuta »; gli otto film First National potrebbero avere per titolo, alla Delluc, « dalla pietà al meraviglioso »; *L'opinione pubblica* « concettualmente così cupo e tragico, tec-

nicamente così ricco pur nella sua apparente semplicità, era una accusa ai costumi puritani d'oltre oceano, era la caricatura di un modo elegante e scettico, era una lezione d'umiltà »; « E' di faccia all'America magnifica col suo conforto, il suo benessere, la sua efficienza, il suo positivismo, che la miseria di Charlot diventa poesia (ecco *Tempi moderni*); è di faccia all'Europa, quella che sta a Dio piacendo per finire (ed ecco *Il dittatore*). Disse una volta Pope: « Gli scemi irrompono dove gli angeli non oserebbero camminare. Charlot è l'angelo alle prese con quegli scemi ».

35 - Aristarco, G., *Parabola di Charlot*, in « Incontro », I, 1, Ferrara, agosto 1945.
E' tratteggiato il cammino di Ch. dai primi film al *Dittatore*, del quale è data anche una analisi particolareggiata.

36 - Bleiman, M., *L'immagine dell'omino*, in *Carles Spenser Caplin*, Goskinoizdat, Moskva, 1945; trad. italiana *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Einaudi, Torino, 1949, pag. 19-65.

« Chaplin mette nella sua arte eccentrica e alquanto grossolana il nobile tema della vita umana, il tema della ricerca della felicità, il tema del pover'uomo schiantato, l'identico tema che nei secoli XIX e XX venne sviscerato dai maggiori artisti, da Puskin a Hemingway », sostiene il B., precisando che la tematica degli « umiliati ed offesi » sarebbe tipica dell'arte del secolo ventesimo, e che essa avrebbe in Ch. uno dei suoi maggiori esponenti. Antieroica, l'arte di Ch. ci mostrerebbe la coscienza dell'uomo moderno: « Chapln ci fa vedere nei suoi film, oltre l'uomo contemporaneo in tutta la sua statura, anche l'uomo da un punto di vista più elevato di quanto non faccia la sentimentale letteratura contemporanea ». Questo punto di vista del B. è particolarmente discusso e contestato dal Lejtes (cfr. Parte seconda, Sezione seconda, n. 57).

37 - Kosinzev, G., *Le radici popolari dell'arte di Chaplin*, in *Carles Spenser Caplin*, op. cit.; trad. italiana cit., pag. 69-112.
Charlot è riallacciato a quei personaggi popolari (Punch, Karagöz, Pulcinella, Hanswurst, Kasparek, Petruscka; poi Till Eulenspiegel, Schweik) i quali si battono con l'astuzia ed il buon senso contro la prepotenza e le ingiustizie. Alle spalle di Ch. v'è, dice l'a., « l'ingloriosa e dimenticata stirpe dei buffoni e pagliacci, dei miserabili mimi di circo e della farsa ». E' ricostruito « l'albero genealogico dell'eroe »: dai mimi citati da Cassandro e Luciano, si giunge a Punch, Clown, Pierrot, Grimaldi, Dubureau; poi l'a. studia l'eccentrismo delle comiche di Mack Sennett, e dice come, a suo avviso, l'arte di Ch. costituisca la via moderna di sviluppo dell'eccentrismo: « Gli scherzi maligni di Chaplin consistono nell'eccentrismo elevato a filosofia. E' una feroce satira degli idiotismi eretti a sistema, del mondo della « coscienza infranta ». E' l'umorismo dei becchini di Shakespeare, di una pagina di Swift, di una satira di Heine ».

Ch., dice l'a., è anzitutto « il narratore e l'autore della grande novella umanistica contemporanea »; argomento fondamentale della sua opera è « la trasformazione della realtà in fiaba e della fiaba in realtà », la sua essenza fondamentale « l'aspirazione ad amare il prossimo »: però nei film di Ch., soggiunge l'a., « mentre la rappresentazione del male è concreta e ha un chiaro indirizzo, la raffigurazione del bene è fantasiosa e unilaterale ».

38 - Yutkevic, S., *Sir John Falstaff e Mr. Charles Chaplin*, in *Carles Spenser Caplin*, op. cit.; trad. italiana cit., pag. 114-150.

Osserva come « i primi cortometraggi di Chaplin si possano paragonare a delle novelle. *Il monello* è un lungo racconto, ma i primi tentativi dell'artista di arrivare al romanzo appaiono già evidenti ne *L'opinione pubblica* ». Per Ch., dice l'a., « romanzo » « significa un ampliamento della cerchia delle manifestazioni della vita che non trovano posto in una *short story;* un approfondimento della ricerca di una forma idonea a sopportare il forte peso di una somma ideale filosofica di maggior pondo, e un apporto di alcuni lineamenti epici propri della concezione del mondo ». L'a. studia come

Ch. evolva, sempre più considerando, nei suoi film, la realtà come un fenomeno sociale, e osserva come in essi il campo ambientale d'azione via via si estenda: da una bottega a un quartiere, da una città a una nazione al mondo intero, si tratta « di un *ampliamento d'orizzonte* ideale e tematico dell'artista, il quale ha saputo scegliere quel che era tipico nella vita dell'uomo e volgarizzarlo nei suoi romanzi comici con una forza affatto inconsueta sinora ». L'a. poi traccia un parallelo tra Falstaff e Charlot, parlando altresì di una « identità di metodo fra Shakespeare e Chaplin ». Ch. però anzichè « morire con il cuore infranto così come aveva fatto Sir John Falstaff », o ricomparire come divertente pagliaccio, scelse un'altra via, lungo la quale diede bando alle « svanite illusioni », in favore di un'arte più umanistica.

39 - EINSTEIN, S. M., *Charlie il monello, in Carles Spenser Caplin*, op. cit.; col titolo *Charlie the Kid* in « Sight and Sound », 15, 57, London, primavera 1946; col titolo *Charlie the Kid* in « Europe », 24, Paris, 1947; col titolo *Charlie il fanciullo* in « Cinema », n. s., II, 24, Milano, 15 ottobre 1949; col titolo *Charlie the Kid* in *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, op. cit. pag. 153-174.

Saggio che si occupa del « modo di *percepire* la vita » di Ch., modo dal quale « nascono le invenzioni uniche ed inimitabili del cosiddetto *humor* chapliniano ». L'a. si chiede con quali occhi Ch. veda la vita, e risponde che vede « gli avvenimenti più inconsueti, più pietosi e più tragici con gli occhi di un bambino ridente »: « le avventure di Chaplin sono in fondo dello stesso genere di quelle che i bambini leggono nelle fiabe ». Questo atteggiamento si esprime con molta chiarezza nel finale del *Pellegrino*, che è « quasi un simbolo della situazione senza uscita in cui è tenuto l'adulto semi-infante da una società completamente adulta », ma muta nel *Dittatore* ove Ch. « rappresenta una doppia parte: i due poli diametralmente opposti dell'infantilismo, e cioè quello del vittorioso e quello del vinto », nel *Dittatore* il cui discorso finale a E. pare « il simbolo dell'evoluzione da Chaplin-fanciullo a Chaplin-tribuno », l'opera con la quale « Chaplin entra a buon diritto a far parte della schiera dei grandissimi maestri dell'eterna Satira contro le Tenebre », Aristofane, Erasmo, Rabelais, Swift, Voltaire.

40 - PUDOVKIN, V. I., *Carlie Caplin*, in *Kinoalmanach*, Goskinoizdat, Moskva, 1945; trad. francese: *Drôle et touchant jusqu'aux larmes*, in « Ciné-Club », 4, Paris, gennaio-febbraio 1948, pag. 4-5; trad. italiana: *Chaplin: una guida spirituale*, in « Sequenze », 11, 5-6, Parma, gennaio-febbraio 1950, pag. 38-39.

Dopo aver sottolineato che Ch. « possiede una stupefacente capacità di attrarre a sé l'affezione semplice e fidente delle masse di spettatori », e che « esprimendosi con immagini comprensibili a tutti, con una semplicità e leggerezza straordinaria unisce all'omerica gaiezza delle baracche da fiera la verità più sottile dell'intimo dramma umano », l'a. analizza i rapporti esistenti tra l'arte di Ch. e la vita. « Chaplin guarda in faccia, e con grande attenzione, la vita che lo attornia, ed esprime magnificamente quel che in essa v'è di cattivo... Da artista notevole qual'è, traccia una immagine della vita quale essa è, con i suoi uomini buoni, deboli, comicamente toccanti, e l'intrecciarsi complesso delle circostanze nei loro reciproci rapporti ». « I film di Chaplin sono in opposizione diretta all'importuna teòria del « successo » che accompagnarebbe ogni attività energica, ma ciò non avviene perchè egli sia sfortunato, o per un complesso di circostante fortuite, o perchè vittima di malfattori di professione. Tutto è normale. La vita è organizzata e segue il suo corso. Tutte le trappole sono poste in certi punti determinati di solito dalla legge per difendere certi interessi, e l'omino ci cade solo perchè, sinceramente, non ne capisce il senso, e non si aspetta di trovarceli ». « Nei film di Chaplin, ogni personaggio, preso a sé, non è un malfattore. Ma se, con uno sforzo di pensiero, riunite assieme tutte le loro azioni e tutti i tratti dei loro caratteri, avrete una grandiosa e spaventevole immagine del Cattivo con la C maiuscola, che, come un ragno, ha legato e imprigionato tutta la vita nei fili innumerevoli della sua tela ».

41 - BOLLATI, G., *Un vagabondo ha fatto fortuna*, in « La critica cinematografica », 1, 1, Parma, gennaio-febbraio 1946, pag. 3.

« Nessuno meglio di Charlot ha capito cosa sia vivere questi tempi moderni, per un uomo — un solo uomo — esposto a tutte le offese di un mondo che non nasconde la sua spietata indifferenza — quando non sia ostilità — o che, se lo fà, si vale dello schermo di una morale spesso ipocrita dietro cui non è difficile riconoscere egoismo, violenza o dura e ostinata incapacità di capire ». L'a. però vorrebbe che non si sopravalutasse il motivo polemico di Ch., e invita a « non fermarsi alla vendetta di Charlot, che sarebbe legarlo al destino di una particolare società, perchè così si corre il rischio di non cogliere il valore eterno di un'opera che è poesia e tocca non soltanto l'uomo d'oggi, ma l'uomo di sempre, semplicemente l'uomo »: a parer suo, conseguenza della entrata di Ch. nel vivo della polemica sociale è stata la « frattura di un precedente poeticissimo, persuadentissimo accordo ».

42 - PASINETTI, F., *Mezzo secolo di cinema*, Poligono, Milano, 1946.

Da pag. 39 a 45, capitolo su « Charles Chaplin », denso e preciso, condotto sulla falsariga della *Storia*, i cui giudizi sono riconfermati, ma sulla scorta di un sostanziale approfondimento. A Ch., dice l'a., « non interessa l'intreccio bensì un racconto senza complicazioni che possa mostrare il suo punto di vista nei confronti della società umana ». *Il dittatore* è criticato perchè « benchè provveduto di trovate umoristiche mana di quel fondo umano che è proprio di *The Women of Paris* e degli altri film nei quali è al centro il personaggio di Charlot ».

(*continua*)

Glauco Viazzi

Miscellanea

Perdurando i tempi difficili in cui la polemica, specie se condita con qualche pizzico di sale, può portare a spiacevoli conseguenze — magari in un carcere militare — è naturale che quanti non possono fare a meno dei magri compensi di quegli organi di stampa che non diguazzano nei favori governativi, scelgano i loro bersagli nella cerchia degli amici più fidati per salvare almeno un minimo di pace familiare. E' quello che accade al mio caro e vecchio amico Umberto Barbaro e a me, in affannosa ricerca lui di *modelli di stagione* ed io di *argomenti* per far fronte al periodico impegno rispettivamente con « L'Unità » e « Cinema nuovo ».

E se la mia tecnica, per rendere vivace il pezzo, è quella dei motti arguti, Umberto, invece, ricorre ai giuochi di prestigio per il loro carattere popolare e sorprendente e li riveste di un manto scientifico a guisa di quegli astuti manipolatori di carte che lasciano ammirati e stupefatti negli angoli delle strade periferiche i folti crocchi di ragazzetti e soldati. Ai quali, alla fine, per la *bonne bouche*, distribuiscono anche un terno secco: 47 66 - 90. Proprio come Umberto su « L'Unità » del 23 settembre scorso.

Così nel ribattere la mia constatazione (« Rivista del cinema italiano » anno II, numero 6) che, per ora almeno, i marxisti non sono d'accordo sui problemi di quell'estetica da lui definita *moderna e veramente scientifica*, scrive che io sono giunto a una tale convizione perchè ho meditato « su di un gruppo di scrittori, tra i quali figurano i trozkisti della prima enciclopedia sovietica e altissime personalità accanto a giornalisti di primo pelo » che io metterei insieme « sotto l'insegna di marxisti, con lo stesso criterio di quel tale che diceva: *poichè hanno le ali son tutti polli* ».

Ora è vero che i fogli di sinistra ospitano più spesso che non dovrebbero scritti di giovanotti i quali, ballonzolando accanto a firme illustri, vanno dicendo: *simmo tutti portualli!*, ma è altrettanto vero che io li ho sempre considerati per quello che effettivamente sono e non li ho mai presi sul serio. In quanto ai trozkisti confesso che di questa faccenda non me ne intendo perchè non ho l'abitudine di seguire gli *indici* delle autorità costituite. Del resto io ho citato i nomi di Gramsci, Meilakh, Della Volpe, Lukàcs, Bianchi Bandinelli, Salinari, Guttuso e degli autori delle voci estetiche dell'enciclopedia sovietica pubblicate da Capriotti; inoltre quello del mio caro ed illustre Umberto Barbaro. Ma ecco che questi ne fa un bel mazzo, li mescola, li nasconde sotto il fazzoletto e, *voilà!*, presenta al pubblico un gruppetto di trozkisti e giornalisti di primo pelo.

Eh, no, Umberto, scuoti la manica! Il primo giuoco non è riuscito perchè sono note, anche ai giornalisti di primo pelo, le grosse divergenze che nel campo estetico intercorrono fra tutti questi uomini di diverso valore, ma sempre rispettabilissimi.

E veniamo al secondo numero, sempre più difficile. Dice il Barbaro che io quando ero su posizioni ortodossamente idealiste affermavo, contraddicendo i miei principî, che il film è opera di collaborazione, mentre oggi, più vicino alle tesi marxiste, sostengo, sempre per quello spirito di contraddizione che mi distingue, che il regista è l'unico autore del film, quando gli esteti marxisti concordemente proclamano il contrario. Nel mio libro « Il film nei problemi dell'arte », che si riferisce a quel periodo di cui il Barbaro parla, dando il giusto valore alla collaborazione, ho scritto: « ciò non significa passare per buona la tesi estremista del

film senza autore, in quanto tutti sarebbero autori, perchè nel film l'autore si identifica col regista». E la stessa cosa vado sostenendo oggi, tanto che proprio su «Cinema nuovo» ho rivendicato l'importanza dell'operatore e del suo apporto creativo. E allora? Questa volta la carta il mio buon Umberto se l'era ficcata in tasca .

In quanto poi ai due precisi schieramenti su questo problema: idealisti da un lato e marxisti dall'altro, mi basta fargli rilevare che lui è in compagnia di Ugo Spirito ed io di Galvano della Volpe; ottima compagnia per entrambi, ma che smentisce l'altra sua decisa affermazione.

Il terzo giochetto è fra tutti il più complicato e meraviglioso e si realizza in due tempi. Primo tempo: Barbaro si scandalizza che Zavattini ed io, scrittori di cinema, si sia contro la fase scritta dalle creazione cinematografica. Gli spiego che noi combattiamo, non l'uso della penna e della carta, ma quella che viene detta la «fase letteraria» in quanto riteniamo che il film, in ogni sua fase ha un solo e specifico linguaggio. Secondo tempo: Barbaro accetta la precisazione di *fase letteraria*, ma tira fuori dal cappello, per incenerirmi ed umiliarmi, una frase di Marx tolta dall'*Ideologia tedesca* in cui è detto, in polemica con Max Stirner «Lui crede che nessuno possa comporre al posto tuo le tue partiture musicali, eseguire i tuoi bozzetti pittorici. Nessuno può sostituire l'opera di Raffaello. Eppure Sancho dovrebbe sapere che non è stato Mozart stesso, ma un altro, che ha composto per la più gran parte e portato a termine il *Requiem* di Mozart e che Raffaello non ha eseguito di persona, che un'infima parte dei suoi affreschi». Frase che, a intenderla rettamente, si può sottoscrivere e nella quale, comunque, non è affermata la tesi estrema del Barbaro e cioè che il *Requiem* di Mozart rappresenta la prima necessaria *fase musicale* per la realizzazione degli affreschi di Raffaello!

La tesi di Gherassimov, poi, assai vicina a quella del nostro Blasetti, come ho avvertito pubblicandone il saggio, se ha prevalso in un determinato momento, non è certo condivisa da tutti i cineasti sovietici o tanto meno da tutti i marxisti.

Voilà! Anche stavolta il trucco è scoperto.

Ed ecco il nostro prestigiatore all'ultimo e difficilissimo giuoco, uno di quelli che fa tenere il fiato sospeso, un vero gioco d'azzardo — In «Cinema nuovo» ...dunque avendo scherzosamente avvertito il Barbaro della differenza che passa tra l'arte e l'articolo di fondo, avrei, secondo lui, conseguentemente affermato che «la arte non deve avere alcun contenuto di idea». Tanto è vero che Pietrangeli, sicuro di aver fatto un capolavoro, si è affrettato a dichiarare che «con il suo film non ha voluto dimostrare assolutamente nulla». E la colpa sarebbe mia.

Ma io avevo, invece, difeso dalle critiche moralistico-politiche del Barbaro, basate in gran parte sulla coscienza sindacale e i contratti di lavoro, quella tendenza al neorealismo che mira al massimo di documentazione e dietro la quale c'è un serio atteggiamento morale perchè per dirla con le parole di Engels (lettera a Minna Kautsky) «tende a far scaturire la tesi della situazione e dell'azione stessa, senza che vi si insista sopra in modo esplicito» in quanto « il poeta non è obbligato a mettere in mano al lettore la soluzione storica avvenire dei conflitti da lui descritti». Il realismo di certe immagini cinematografiche, rivelatrici di una condizione umana non ha certo bisogno più dell'opera letteraria, di enunciazione di tesi o di soluzioni avveniristiche.

Ogni forma d'arte le idee ha da esprimerle nel suo proprio linguaggio. Il che è assai diverso da quello che vorrebbe farmi dire il Barbaro e mi spiace per Pietrangeli se ha equivocato.

Anche quest'ultimo giuoco, dunque, non è andato.

Ed ora non sarà superfluo avvertire, in questa girandola di prestidigitazioni, che il tratto di spirito della somma non torna (2+2=8=12=48) non era rivolto a criticare le divergenze fra i marxisti in fatto di estetica (tali divergenze mostrano se mai che il marxismo è un pensiero vivo), ma le apodittiche affermazioni del Barbaro, le sue fiere condanne dell'idealismo, permeate, come ebbe a scrivere Galvano della Volpe, da «tanta *souffisance* crociana»: perchè, e questo è il bello, nonostante i giuochi di prestigio, egli, di fronte a più di un marxista, passa per essere ancora troppo impeciato di estetica crociana.

Ma dove sono i marxisti puri, ortodossi, di prima scelta, cimaroli? Chi ha il diritto di indicarceli? Chi può parlare *ex catedra?*

Barbaro mi dà un terno, a me basterebbe su una siffatta questione un ambo

certo. (Da « Cinema nuovo » del 15 ottobre 1953).

* * *

Questa volta ci pare valga la pena pubblicare integralmente il bollettino stampa di una casa cinematografica. I nostri lettori, oltre a divertirsi, sapranno trarne molte deduzioni.

La stagione delle « ferie alte » è ormai avviata a Courmayer. Si sono riaperte le grandi accoglienti ville Marone, Donzelli, Raggio e Ruspoli. Villeggianti torinesi, milanesi, bustocchi, romani e molti stranieri gremiscono alberghi e appartamenti. L'unico dancing del grazioso paese è in piena funzione e le note della sua orchestra deliziano fino a notte tarda anche coloro che negli alberghi attigui riposano stanchi delle escursioni diurne.

Eppure quest'anno le mete delle escursioni e delle passeggiate hanno cambiato nome; non si chiamano più Monte Bianco, Rifugio Torino, Checruix, etc ma bensì: Casa Tell, Campo Tell, Dolonne, Casa Flynn, etc, e cioè i luoghi di lavorazione dove la troupe cinematografica al comando del regista Jack Cardiff sta girando il film « Le avventure di Guglielmo Tell » per l'interpretazione di Errol Flynn nella parte del famoso eroe svizzero .

La « Hobby » principale dei villeggianti di Courmayer quest'anno è quella di andare a leggersi, tutte le sere dopo le otto, l'ordine del giorno attaccato davanti agli uffici della Produzione del film.

Leggendo l'ordine del giorno con l'elenco degli attori che devono tenersi pronti, i villeggianti sanno quale sarà la meta delle loro passeggiate per l'indomani mattina! E l'indomani mattina, infatti ,accresce il daffare dei vari ispettori di produzione i quali devono improvvisarsi « policeman » e dirigere il traffico delle macchine e dei turisti e mettere decine di metri di cordone per arginare la folla incantata a guardare...

* * *

(Dal notiziario cinematografico Ansa).

AOSTA, 26. — Tutto il materiale della Junior Film, che sta girando a Courmayeur gli esterni di « Guglielmo Tell », è stato sequestrato da un ufficiale giudiziario. Il sequestro, per un valore complessivo di circa sette milioni e mezzo, era stato chiesto dai legali del sig. Ruffier, proprietario dell'albergo nel quale avevano preso alloggio i componenti la troupe cinematografica. Il sig. Ruffier non era mai stato pagato durante il periodo — da giugno a settembre — nel quale i cineasti hanno girato il film. Essi avevano un conto scoperto di circa sei milioni. Oltre a ciò, non erano stati pagati neppure i locali concessi per le riprese in interni del film.

La Junior Film non pagava le diarie ai componenti la troupe, ed aveva pregato la direzione dell'albergo di mettere le spese sul proprio conto. Ma il proprietario, accortosi che il tempo passava e non gli riusciva di farsi pagare, ha deciso di seguire le vie legali.

* * *

Triste e tediosa e stupida come ogni cosa che è determinata dalla mancanza di fantasia, si sta levando una volta ancora l'accusa di « fare il gioco dei comunisti » contro coloro che hanno preso posizione in difesa della libertà di stampa, per il rispetto della costituzione, per l'intangibilità dello *habeas corpus.* Ci riferiamo, evidentemente, alla questione dei due cineasti Renzi e Aristarco colpiti da un mandato di cattura e imprigionati nelle carceri militari in forza di una disposizione del codice penale militare fascista. Essendo noi nel numero di quanti hanno protestato contro questi abusi del potere militare, siamo stati iscritti d'ufficio tra i favoreggiatori del comunismo, dato che anche i comunisti hanno protestato al pari di noi invocando gli stessi nostri argomenti.

La questione potrebbe anche essere risolta molto semplicisticamente mercé la banale ritorsione che, piuttosto, sono i comunisti a fare il gioco dei liberali, visto che si impegnano anch'essi alla difesa di quelle libertà che sono patrimonio e nostra prima ragione d'essere .Non vale che ci si obbietti che possono, i comunisti, essere spinti da mala fede, poichè potremmo in ogni caso avere tanta disinvoltura da rallegrarci del fatto che, obiettivamente i comunisti aiutano la nostra campagna per la libertà la quale veramente — ciò che non potrà essere contestato da nessuno — *tota nostra est.* Ma il punto della questione, il punto vero, è un altro, anche se lo possiamo desumere od indurre proprio di qui.

Sta di fatto che questa libertà, la brava gente qualunquista e benpensante del nostro Paese non la vuole difendere. Ci riferiamo a quegli strati della nostra bor-

ghesia accomodante, rinunciataria e vile. E' quella parte della borghesia che ha rinnegato la Resistenza, cui aveva peraltro partecipato, e che così facendo ha fatto sì, davvero, il gioco dei comunisti. Ci riferiamo a quanti non si sono associati a noi nella difesa della libertà e della dignità umana, quando abbiamo invocato la tutela del cittadino contro la veramente troppo larga possibilità di errori giudiziari per i quali in Italia, nella « patria del diritto », non si ottiene risarcimento. E' stata quella, anzi, l'occasione per fare scrivere ad un imbecille, sul *Tempo*, che una buona dose di ingiustizia è il migliore fondamento degli stati.

Anche questo atteggiamento era il più adatto per fare il gioco dei comunisti che si erano associati alla nostra campagna contro la giustizia che non paga. Pare che il solo criterio di condotta che questi borghesi sono capaci di seguire, sia, con la perdita di ogni autonomia e di ogni iniziativa, quello che risulti esattamente contrario alla linea comunista.

Mancanza di fantasia e rinuncia degenere ad ogni spirito di iniziativa, fanno sì che la nostra borghesia si faccia precedere dai comunisti nella scelta delle cause da difendere. I comunisti, contrariamente all'opinione dei redattori del *Tempo*, non sono tutti stolti e « trinariciuti » come li dipinge Guareschi, l'idolo dei benpensanti italiani; e sono invece, spesso, pronti ad impadronirsi delle cause buone, siano queste, o non siano, espressione della loro ideologia. Così è avvenuto della Resistenza: i comunisti sono quasi riusciti a fare monopolio della pagina migliore della recente storia nazionale. Quando a Venezia, tre anni fa, uomini liberi di ogni parte politica si unirono per esaltarne i valori, perfino Luigi Einaudi e Benedetto Croce, che avevano dato la loro adesione, furono accusati dai soliti stolidi di fare il gioco dei comunisti.

Quando erano in causa principii di giustizia, come nel caso degli errori giudicati da riparare, si è protestato ancora, sempre allo scopo di non fare il gioco dei comunisti. L'Italia, nella retorica dei patriottardi ignoranti, continua ad essere la patria del diritto anche se la sua legislazione è per molti versi in arretrato di secoli rispetto a quella di altri Paesi: quello che importa è di trovarsi sempre dalla parte opposta dei comunisti: anche se ai comunisti, per ignavia, si è lasciata scegliere la via buona. Ora che si discute di principi di libertà, la libertà non interessa a questi borghesi traditori di una civiltà che non è stata senza splendore, per il consueto vergognoso motivo che si è lasciata ai comunisti una parte di iniziativa nella difesa dei due arrestati Renzi e Aristarco.

Da una simile borghesia, ridotta a questo miserabile livello di stupidità e di vigliaccheria, c'è poco da aspettarsi per le migliori fortune del Paese. Sarà sempre fuggiasca come ai tempi del fascismo, sarà sempre disposta ad abdicare alle sue stesse ragioni di vita, come dimostra ora rifugiandosi sotto le tonache clericali. Non sembra capace di recuperare il coraggio che l'ha condotta alla vittoria del Venti Settembre 1870, che si è vergognata, anche quest'anno, di celebrare. Sta dimostrando di rimeritarsi la sorte che le è toccata quando si è lasciata far preda di una masnada di scalzacani in camicia nera, essa che pure era stata protagonista delle lotte risorgimentali per la libertà: ma sembra anzi compiacersi, nei suoi organi di stampa più squalificati, di una abbietta cupidigia di servilismo.

(*Dal settimanale « Il Mondo » del* 29 *settembre* 1953).

* * *

Ecco il testo delle mozioni approvate il 30 *agosto sorso dal Consiglio Internazionale degli artisti cinematografici*:

1. — « Il Congresso Internazionale degli autori Cinematografici a riguardo della procedura adottata dal Bureau di Berna dell'Unione Internazionale per la Protezione Letteraria e Artistica e dal Comitato Permanente della stessa Unione, circa la previsione dell'art. 14 della convenzione dell'Unione concernente il diritto d'autore cinematografico.

Constata che l'art. 14 della convenzione di Berna, nel testo revisionato a Bruxelles nel 1948, costituisce un regolamento internazionale pienamente legittimo dei diritti degli autori sul film e del diritto d'autore sulle produzioni cinematografiche.

Ritiene pericolo per la protezione internazionale degli interessi — pienamente giustificati — di ordine economico e morale dei creatori intellettuali dell'opera cinematografica, di procedere ad una nuova revisione della convenzione di Berna per la parte riguardante unicamente l'art. 14.

E' evidente d'altra parte che non si potrebbe in nessun caso esaminare una re-

visione che non portasse ad una protezione più efficace degli autori ma che al contrario fosse causa di diminuzione dei benefici accordati dal testo attuale dell'art. 14. Una tale modifica a detto articolo sarebbe una minaccia ai principi stessi della Convenzione. Il Congresso chiede infine che, ove fosse nominato il Comitato di Esperti previsto dalla Risoluzione n. 1 della V Sessione della Sottocommissione del Comitato Permanente dell'Unione, adottata a Berna ai 23-24-6-1953, siano chiamati a parteciparvi i rappresentanti della Federazione Internazionale degli Autori di Films ».

2. — « Il Congresso invita tutte le Associazioni Nazionali ad introdurre, negli accordi stipulati e da stipulare con le Associazioni rispettive dei produttori, una clausola intesa a stabilire che tutti i nomi degli autori del film (soggettisti, sceneggiatori, registi, musicisti) devono sempre figurare nella pubblicità nella forma stabilita per interpreti principali ».

3. — « Il Congresso riconosce che la televisione offre agli autori un nuovo campo d'azione; ma segnala il pericolo che essa divenga il monopolio di quelle organizzazioni che hanno già un'enorme riserva di films per televisione.

Il Congresso chiede che siano prese energiche misure per impedire una situazione del genere, ed i suoi effetti disastrosi per gli autori e gli artisti nonchè per la vita culturale dei Paesi interessati ».

4. — « Il Congresso esige la proibizione in tutti i Paesi di ogni cambiamento della musica originale del film, senza che si sia ottenuta la preventiva autorizzazione di tutti gli autori del film ».

5. — « Il Congresso conferma la mozione deliberata nella conferenza di Cannes e proclama che gli autori devono essere associati al destino della loro opera e che, in conseguenza, essi vogliono essere legati al successo o all'insuccesso dei loro films.

Il compenso del loro lavoro non può essere in nessun caso uno stipendio o un pagamento a forfait, ma deve essere corrisposto con la percentuale sugli incassi lordi delle rappresentazioni del film in ogni loro forma ».

6. — « Il Congresso, considerata la necessità di un regolamento uniforme sul piano internazionale della protezione dell'opera creatrice considerato che il film è una creazione esclusiva ed individuale del soggettista dello sceneggiatore, del regista e del musicista.

Riconosciuto che tra le leggi in vigore quella italiana risolve tale problema nel modo più appropriato, in quanto considera appunto le quattro categorie indicate come coautori del film

esprime il voto che le leggi dei paesi aderenti alle Convenzioni internazionali accordino solidalmente la protezione del diritto d'autore sul film al soggettista, allo sceneggiatore, al regista e al musicista ».

7. — Il Congresso, ritenuto che l'integrità dell'opera cinematografica è prerogativa e patrimonio indistruttibile degli autori, e che la tutela di tale patrimonio costituisce garanzie indispensabili per la originalità dell'opera

esprime il voto che in tutti i Paesi sia assicurata la protezione del diritto morale nello spirito della Convenzione di Berna ».

RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

INDICE GENERALE DELL'ANNATA 1953

A CURA DI CORRADO TERZI

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

SOMMARIO

INDICE DEI NOMI

7

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

INDICE DEI FILM

AVVERTENZA: Per i film stıanieri, il rimando al titolo originale è dato solo quando quest'ultimo è ricordato nel testo dell'annata.

D

E

F

ERRATA-CORRIGE

Segnaliamo ai lettori alcune inesattezze ed omissioni in cui siamo incorsi nella stampa del fascicolo n. 9 (settembre 1953):

Pag. 29, riga 7, *invece di*: In « Travail et... *si legga*: Edizioni « Travail et... ».
Pag. 29, *dopo la voce*: Panfilo Colaprete: A' Propos de Nice, ecc., ***aggiungere la voce***:
PANFILO COLAPRETE: *Zéro de Conduite*. In « Il Nuovo Corriere », Firenze, 27 aprile 1952.
Pag. 30, *dopo la voce*: Roy Edwards ecc. *inserire la voce*:
JOSEPH e HARRY FELDMAN: *Episodes in a Short Life, Vigo's Films, Projects, Vigo's Qualities, Vigos Financing, Vigo and the French Realistic Tradition, Vigo's Influence*. In « Jean Vigo » di J. e H. Felman (v. Monografie).
Pag. 30, *la riga* 18 *dal basso va tolta.*
Pag. 30, *dopo la voce*: Boris Kaufman ecc., *inserire la voce*:
ALDO KIROU: *Quella che fu chiamata la* v *seconda avanguardia francese* ». In « Bianco e Nero », Roma, agosto-settembre 1953.
Contiene un giudizio su « A' Propos de Nice ».
Pag. 31, *completare la voce*: Gian Carlo Pozzi: Giunta ecc., *aggiungendo*:
Ristampato (in una stesura riveduta e ampliata) in « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1953.
Pag. 31, *la voce successiva (incompleta) va tolta e sostituita con la seguente*:
GIAN CARLO POZZI: *Serata Jean Vigo*. In « Bollettino di Cinema », periodico del Circolo del Cinema « La Cittadella », Bergamo, 13 novembre 1952. Breve presentazione critica di « A' Propos de Nice » e « Zéro de conduite » per una proiezione fatta alla presenza di Claude Aveline. Lo scritto non è firmato.
Pag. 31, *dopo la voce*: Jacques Prévert ecc., *inserire la voce*:
JEAN QUEVAL: *Il cinema contro la società*. In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, marzo 1953.
Contiene un giudizio su « A' Propos de Nice ».
Pag. 32, *dopo la voce*: Corrado Terzi: A' Propos ecc., *inserire la voce*:
CORRADO TERZI: *Elementi per una bibliografia di Jean Vigo*. In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1953.
Pag. 32, *dopo la voce*: Glauco Viazzi: A' Propos ecc., *inserire la voce*:
GLAUCO VIAZZI: *Ancora a proposito di J. Vigo*. In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1952.
Pag. 34. riga 29, *dopo*: anche lo studio storico-critico..., *aggiungere*: di P. E. Sales-Gomes.
Pag. 35, *la voce*: Panfilo Colaprete ecc, *va tolta.*
Pag. 35, *dopo la voce*: Henri Colpi ecc., *inserire la voce*:
JEAN A. KEIM: *Un Nouvel Art, le Cinéma Sonore*. Editions Albin Michel, Parigi, 1947.
Pagg. 61, 161, 197, 223, 283, 307, 309.
Pag. 40, riga 27, *invece di*: Di alto interesse sono..., *si legga*: Di altro interesse sono...
Pag. 41, riga 8 dal basso, *invece di*: fondamentale aspirazione alle felicità, *si legga*: fondamentale aspirazione alla felicità...